UNIVERSITY OF TORONTO
3 1761 01696456 1

M. TERQUEM
OOKSELLER
ARIS & BOULOGNE
& YORK & PLAYERS

Digitized by the Internet Archive
in 2010 with funding from
University of Ottawa

http://www.archive.org/details/molirefloriane00vz

F. VÉZINET

PROFESSEUR DE PREMIÈRE AU LYCÉE DE LYON

MOLIÈRE, FLORIAN

ET

LA LITTÉRATURE ESPAGNOLE

Ouvrage couronné par l'Académie française

PARIS

LIBRAIRIE HACHETTE ET Cie

79, BOULEVARD SAINT-GERMAIN, 79

1909

MOLIÈRE, FLORIAN

ET LA LITTÉRATURE ESPAGNOLE

A LA MÊME LIBRAIRIE

DU MÊME AUTEUR

Les Maîtres du roman espagnol contemporain.

Lyon. — Imprimerie A. REY et Cie, 4, rue Gentil. — 50717

V 5974 m

F. VÉZINET

PROFESSEUR DE PREMIÈRE AU LYCÉE DE LYON

MOLIÈRE, FLORIAN

ET

LA LITTÉRATURE ESPAGNOLE

1708
1011

PARIS

LIBRAIRIE HACHETTE ET Cie

79, BOULEVARD SAINT-GERMAIN, 79

—

1909

PR
6042
F3V4
1901

A Monsieur P. DE MUGICA

En témoignage de haute estime
et de cordiale gratitude.

F. V.

PRÉFACE

Les deux essais que je publie ici sont à la fois divergents et convergents.

Divergents, puisque le premier signale les emprunts d'un Espagnol à un Français, et le second ceux d'un Français à un Espagnol.

Convergents, puisque les deux Espagnols dont il s'agit, celui qui imite et celui qui est imité, sont, par leur culture et par leur goût, des *afrancesados* passionnés. Formés à l'école de nos classiques, ils ont pris une part vigoureuse au mouvement « gallophile » qui anime la littérature transpyrénéenne au

de deux ans en France pour se perfectionner dans la connaissance de notre langue et de notre littérature, qu'il devait chérir toutes deux jusqu'à sa mort, passionnément. En même temps, il se liait d'amitié avec le vieux Goldoni, qui avait déjà fait en Italie et continuait à faire en France ce que Moratín devait bientôt faire en Espagne, d'originales adaptations de Molière.

De retour à Madrid, Moratín reçoit plusieurs bénéfices du tout-puissant don Manuel Godoy. Puis il repart pour la France ; il passe en Angleterre ; il visite les Pays-Bas, l'Italie. Partout il étudie l'art dramatique ; car il songe à réformer le théâtre espagnol. En 1796, il rentre dans son pays et devient secrétaire de l'Interprétation des langues. A cette époque, il a déjà un renom qui ne cessera de s'accroître pendant quelques années ; il a publié, non sans succès, deux comédies : *El Viejo y la Niña,* le Vieillard et la Jeune Femme (trois actes, en vers, 1790), et *la Comedia Nueva ó el Café,* la Comédie nouvelle ou le Café (deux actes en prose, 1792). Plus tard il en donnera trois autres encore : *el Barón*, le Baron (deux actes, en vers, 1803), *la Mogigata,* la Cafarde (trois actes, en vers, 1804), et *el Sí de las Niñas*, le Oui des jeunes filles (trois actes en prose, 1806). Moratín est heureux : il occupe une situation flatteuse ; et de par ses ouvrages il passe pour un grand homme. Il a même des envieux : il entre dans la gloire.

Mais en 1808, l'armée française envahit l'Espagne. Le protecteur de Moratín, Godoy, est chassé du pouvoir, et notre auteur, qui redoute la haine et de ses ennemis littéraires et de ses ennemis politiques, cherche un refuge auprès de Joseph Bonaparte, dont il reçoit le titre de Bibliothécaire du roi. Alors commence pour Moratín une vie d'angoisses et de transes, de misères et de tribulations. Tous ceux qui luttent contre l'envahisseur luttent aussi contre les amis de l'envahisseur : Moratín n'est pas épargné. Quand l'Espagne secoue la domination française, il s'enfuit, éperdu, d'abord à Valence où on le traite fort mal, puis à Barcelone où l'on oublie sa conduite pour ne se souvenir que de ses œuvres et de son talent. Néanmoins, l'ancien bibliothécaire de Bonaparte est harcelé d'inquiétudes. Derrière les paroles aimables et les visages souriants, il devine ou croit deviner de l'animosité. Il soupçonne partout des espions attachés à ses pas ; la crainte l'obsède, la manie de la persécution naît en lui. Pour se débarrasser de ce cauchemar, il passe la frontière, il gagne Bordeaux, il commence à respirer. Il y trouve nombre de ses compatriotes exilés. L'illustre Goya, son ami, devait y chercher bientôt un refuge contre la haine des ultras qui ne lui pardonnaient ni d'avoir été le premier peintre de l'intrus Joseph ni surtout d'avoir raillé dans quelques-unes de ses eaux-fortes la religion, les

inquisiteurs, les moines, la royauté. Moratín ne se déplaisait pas à Bordeaux ; mais Paris l'attirait. Il ne tarda pas à s'y rendre ; et c'est là qu'il mourut, en 1828, l'année même où Goya mourait à Bordeaux.

On a vivement attaqué l'homme dans Moratín ; on a prononcé les mots de traître et de vendu. Mais il ne semble pas que cette accusation puisse être prise au tragique. En 1814, le roi Ferdinand VII lui avait offert une charge honorable et lucrative ; en 1853, la reine Isabelle II ordonne le transfert de ses cendres en Espagne. Certainement, ni Ferdinand ni Isabelle ne lui auraient rendu de pareils hommages s'ils l'avaient soupçonné de trahison. Il reste que Moratín a manqué de dignité en ne refusant pas le poste que lui avait offert Joseph Bonaparte. Ce polémiste n'était pas un homme d'action ; il s'est révélé faible et presque pusillanime ; mais nombre de circonstances atténuent ce qu'il y a de répréhensible dans sa conduite. D'abord, si la masse des Espagnols avait lutté héroïquement contre les envahisseurs, en revanche, les grands personnages avaient consenti sans trop de peine à la domination française : Moratín avait suivi l'exemple des hauts dignitaires. En second lieu, Moratín, qui avait longtemps séjourné en France, s'était imprégné des idées françaises. Nous verrons que dans quelques-unes de ses pièces il s'élève contre les couvents. Sans doute, il for-

mule ses plaintes avec discrétion ; il sent bien qu'il écrit dans un pays où l'Inquisition fonctionne et où les Congrégations ont une puissance formidable, supérieure au pouvoir royal. Mais encore que discret, il est net ; et quand il réprouve, il fait entendre clairement qu'il réprouve. Dès lors, est-ce merveille s'il éprouve de la sympathie pour cette France qui, avec ses drapeaux, apportait des principes de libéralisme, surtout de libéralisme religieux ? Et qui sait s'il ne songeait pas que Napoléon, en délivrant l'Espagne de ses moines et de ses inquisiteurs, la délivrerait ainsi d'un despotisme abêtissant ? Qui sait si par une sorte de patriotisme éclairé il ne voyait pas dans l'envahisseur celui qui régénérerait son pays et lui infuserait, comme un nouveau sang, des idées nouvelles ?

Mais il n'entre pas dans notre plan de réhabiliter l'homme ; nous étudions seulement l'écrivain, l'écrivain dramatique.

II

Moratín aime la littérature française. Ce goût ne lui est pas particulier ; la plupart de ses contemporains le partagent. Au XVIII^e^ siècle, l'Angleterre, l'Allemagne, l'Italie s'intéressent à nos auteurs. L'Espagne ne reste pas en arrière. Déjà, avant le traité d'Utrecht qui leur donnait un roi français, les Espagnols avaient montré de la

sympathie pour nos écrivains. On n'ignore pas l'admiration d'un Lope de Vega pour Ronsard, d'un Quevedo pour Montaigne et pour François de Sales. Mais le mouvement francophile s'accélère et s'élargit lorsque Philippe V, le petit-fils de Louis XIV, est monté sur le trône d'Espagne. On s'inspire de nos poètes et de nos prosateurs, de nos tragiques, de nos comiques, de nos penseurs. On confondra bientôt dans la même estime ceux du siècle présent et ceux du siècle passé ; les Descartes, les Corneille, les Racine, les Molière, les La Fontaine, les Boileau, les Regnard, les Marivaux, les Destouches, les Gresset, les La Chaussée, les Lemierre, les Du Belloy, les Diderot, les Beaumarchais, les Turgot, les Condorcet. Luzán, Samaniego, Iriarte, Jove-Llanos, don Nicolas Fernández de Moratín (le père de don Leandro)..... puisent aux sources françaises. Comme eux, comme son père, Moratín s'enflamme pour notre littérature, il est de l'école « afrancesada ».

Son modèle est Molière. Ce choix n'a rien de surprenant. L'influence de Molière ne s'était pas limitée à la France ; elle ne s'est pas exercée seulement sur les Regnard, les Lesage, les Beaumarchais... ; elle s'est propagée dans tous les pays où il y a des hommes, et qui aiment la comédie. L'Europe qui chérissait tant nos classiques, a professé comme un culte pour Molière. On l'a traduit, imité, adapté, et « on pourrait

presque dire que depuis deux cents ans une comédie est bonne à proportion qu'elle se rapproche de la Comédie de Molière, et médiocre ou mauvaise à mesure qu'elle s'en éloigne ; ou qu'en d'autres termes il a constitué depuis deux cents ans la *comédie européenne* comme genre[1]. »

Dès la fin du XVII[e] siècle, la comédie anglaise se modèle sur la comédie française. Dryden accommode à sa façon *l'Etourdi* et *l'Amphitryon*. Wycherley esquisse le portrait d'une Agnès dans *Country-Wife* et celui d'un Alceste dans *Plain dealer*. Shadwell remanie *les Précieuses ridicules les Fâcheux*, *Don Juan*. Congreve, Vanbrugh, Fasquhar, bien d'autres encore suivent Molière. Dans la thèse qu'il vient de soutenir sur *l'Influence française en Angleterre au XVII[e] siècle*, M. L. Charlanne énumère diligemment toutes les pièces où l'on reconnaît des emprunts faits à notre grand comique : elles sont légion. Il n'y a presque pas d'œuvres de Molière qui n'aient fourni des sujets d'inspiration, des idées directrices ou secondaires, quelques détails. A peine en citerait-on « cinq ou six, plutôt d'arrière-plan : *l'Impromptu de Versailles*, *la Princesse d'Elide*, *Mélicerte*, *la Pastorale comique*, *les Amants magnifiques* et *la Comtesse d'Escarbagnas*[2] ».

1. Brunetière, *Manuel de l'histoire de la littérature française*, p. 179, Paris, Delagrave, 1898.
2. L. Charlanne, *l'Influence française en Angleterre au*

Seulement, les intrigues anglaises sont compliquées, les scènes s'enchaînent moins logiquement ou ne s'enchaînent pas du tout ; le comique dévale dans la caricature ou dans le cynisme : « le corps tout entier des auteurs dramatiques représente invariablement l'adultère, je ne dis pas comme une peccadille, je ne dis pas comme une erreur que peut faire excuser la violence de la passion, mais comme la vocation même d'un galant homme... Prenez Dryden... Prenez Wycherley... Prenez Vanbrugh... Prenez Fasquhar... Prenez Congreve... L'auteur fait évidemment de son mieux pour rendre aimable, intelligent, celui qui commet le crime et pour faire de celui qui en souffre un imbécile ou un tyran et parfois tous les deux[1]. » Taine présente les mêmes observations : « Le vice est cru, poussé à ses extrêmes, présenté avec ses accompagnements physiques... Les gentlemen se collettent sur la scène, brusquent les femmes aux yeux du public, achèvent l'adultère à deux pas, dans la coulisse... Les femmes, même honnêtes, sont aventurées jusqu'aux situations les plus choquantes[2]. »

XVII^e siècle, ch. IX, 2 et 3. Paris, Société d'imprimerie et de librairie, 1906.

1. Macaulay, *Essais littéraires :* les auteurs comiques de la Restauration, p. 152-153, traduction Guizot, Paris, Calmann Lévy, 1877.

2. Taine, *Histoire de la littérature anglaise*, t. III, ch. I, § 2, 7.

Dryden, qui adapte pourtant une pièce des plus osées, souligne ce que la donnée renferme de scabreux. Son « Jupiter dit tout à Alcmène, et devant les suivantes; et le lendemain, quand il sort, elle fait pis que lui; elle s'accroche à lui; elle entre dans des peintures intimes[1]. » Wycherley n'est pas moins grossier. « S'il imite l'Agnès de Molière, il la marie afin de profaner le mariage, lui ôte l'honneur, bien plus, la pudeur, bien plus encore, la grâce, change sa tendresse même en instinct éhonté et en confessions scandaleuses. S'il traduit le rôle de Célimène, il efface d'un trait les façons de grande dame, le tact de maîtresse de maison, la politesse, le grand air, la supériorité d'esprit et de savoir-vivre, pour mettre à la place l'impudence et les escroqueries d'une courtisane forte en gueule[2]. » Plus tard Fielding multiplie les adaptations de Molière : son *Médecin malgré lui*, son *Avare*, ont un vif succès. Il retouche beaucoup, comme ses prédécesseurs; mais il recherche moins les obscénités. Cette heureuse évolution se poursuit avec Sheridan, chez qui on rencontre tant de réminiscences de Molière. Mais Sheridan lui-même, malgré son esprit pratique, insiste et appuie; où l'original n'a qu'un trait, il en trace plusieurs, coup sur coup au risque d'empâter.

1. Taine, *op. cit.*, t. III, ch. I, § 1, 8.
2. Taine, *op. cit.*, t. III, ch. 1, § 1, 8.

En Allemagne on a goûté Molière de très bonne heure. En 1670 paraît une version de *l'Amour médecin*, des *Précieuses ridicules*, de *Sganarelle*, de *l'Avare*, de *Georges Dandin*. Et depuis cette date jusqu'à nos jours, les traductions succèdent aux traductions. Au vrai, elles sont des plus libres. On ne saurait d'ailleurs les définir, selon le mot à la mode, de « belles infidèles »; car le plus souvent, si elles sont infidèles, elles ne sont pas belles. Toujours est-il que les Allemands appréciaient Molière, malgré les contresens et les verrues de leurs textes.

En même temps que des traducteurs, notre comique a des imitateurs, qui suivent sa technique : Kœnig, El. Schlegel, Gellert, Krüger, M^me^ Gottsched... L'acariâtre Lessing, qui mène une vigoureuse campagne contre l'influence française et discute nos écrivains les moins discutés, les Corneille, les Racine et les La Fontaine, l'acariâtre Lessing s'adoucit quand il parle de Molière; il ne lance plus ses formidables coups de boutoir, il ne brandit plus sa lourde massue; il garde une certaine réserve, il lui arrive même de louer. Apparemment il se souvient que dans sa jeunesse il l'a imité, et que son *Libre penseur* par exemple vient en droite ligne du *Misanthrope* et de *Don Juan*. Après Lessing, Molière ne perd rien de son crédit : le Viennois Ayrenhoff, Petrasch, Brandes, s'inspirent de lui. Herder et Wieland l'admirent, malgré leur

enthousiasme pour Shakespeare, Frédéric II l'exalte en prose et en vers ; Catherine II publie en 1788 deux comédies : *l'Imposteur* et *la Dupe*, qui descendent de *Tartufe* par filiation directe. Plus tard, Gœthe proclame à maintes reprises son estime pour Molière, dont il relit tous les ans quelques pièces, et dont parfois il s'inspire. Ainsi *Torquato Tasso* rappelle par bien des points *le Misanthrope :* « Il n'y a pas seulement chez Gœthe et chez Molière une inspiration commune ; dans les détails nous découvrons certaines ressemblances qui ne sont probablement pas l'effet du hasard et que nous considérons comme des réminiscences de la comédie de Molière[1]. » Les attaques furieuses, hargneuses, rageuses d'A. W. Schlegel entament à peine la renommée de Molière ; et le lourd Iffland et l'alerte Kotzebue composent, d'après notre poète, des pièces fort applaudies.

Les Allemands n'ont pas toujours connu Molière directement[2]; ils ont quelquefois vu le

1. Ehrard, *les Comédies de Molière en Allemagne*, p. 340, Paris, Hachette, 1888. Dans ce qui précède nous ne faisons guère que résumer ce livre très documenté et très pénétrant.

2. De même Molière avait parfois connu les Espagnols, par l'intermédiaire des Italiens : « Les principales créations de l'Espagne qu'il s'est appropriées, *el Burlador de Sevilla* et *don Garcia de Navarra*, lui sont venues par un détour, en passant par l'Italie. » (L. Moland, *Molière et la comédie italienne*, préface, p. III, Paris, 1867.

maître à travers ses disciples. Le Danois Holberg et l'Italien Goldoni ont servi d'intermédiaire entre Molière et les Allemands[1].

En Danemark, à partir de 1669, des comédiens français jouaient Molière dans sa langue. Aussi Holberg trouva-t-il un terrain excellemment préparé ; par avance il avait un public capable de le comprendre. Holberg était un dévot de Molière ; il chante ses louanges dans sa correspondance, dans ses *Pensées morales*, dans les préfaces de ses pièces ; et c'est d'après sa formule qu'il compose ses comédies. Il lui emprunte un système dramatique, tout en gardant une savoureuse originalité : « C'est la vie privée du peuple et de la bourgeoisie laborieuse de Copenhague que nous retrouvons chez lui dans toute son ingénuité, peinte avec ce laisser-aller parfois un peu grossier qui est le cachet de l'école hollandaise, d'un Ostade, d'un Téniers... Partout nous verrons vivre sous nos yeux un peuple rude encore, mais sain et actif, composé de petites gens pour qui le travail est la loi suprême, et la médiocrité la condition ordinaire, des gens de commerce, des gens de mer, des ferblantiers, des huissiers, des fourreurs, des teneurs de livres, des teneurs d'auberge, des barbiers, des mercières, des bijoutiers..., des

1. Holberg a exercé aussi une certaine influence sur la Hollande, et Goldoni sur l'Espagne.

commis, des scribes, des apothicaires...[1] » Bref, Holberg met en scène le petit peuple danois; mais dans ses pièces on reconnaît des personnages, des situations, des scènes, dont l'original est dans Molière. On a surnommé Holberg le « Plaute » du Danemark; il serait aussi juste de le surnommer le « Molière » danois.

L'Italie est moins moliérophile que l'Allemagne. Pourtant en 1698 paraît une traduction italienne de Molière. D'autres suivront, dont une de Gozzi, le brillant rival de Goldoni. En 1711 Girolamo Gigli publie un *Don Pilone* ou *Bacchetone falso* (faux dévot), qui est en partie neuf, en partie imité de *Tartufe*. Quand l'auteur suit l'original, il renchérit volontiers, pour se mettre à la portée d'un public qui raffole des charges de la *commedia dell'arte*. Tartufe adresse des recommandations à son valet :

Laurent, serrez ma haire avec ma discipline.

Molière n'en dit pas plus; et, à en croire La Bruyère[2], il en dirait déjà trop. Comme il aurait fulminé, le peintre d'Onuphre, s'il avait entendu le tartufe italien : « Lave bien ce cilice

1. Legrelle, *Holberg imitateur de Molière*, II, p. 101, Paris, Hachette, 1864.

2. « Onuphre ne dit pas : « Ma haire et ma discipline ». Il est vrai qu'il fait en sorte que l'on croie, sans qu'il le dise, qu'il porte une haire et qu'il se donne la discipline. » La Bruyère, *les Caractères*, XIII.

sanglant, et mets deux autres clous à ma discipline. » II, 2. Don Pilone, on le voit, souligne et ponctue. Et plus loin : « Si la servante vient pour balayer, souviens-toi de garder les yeux baissés et cache-toi à genoux derrière le lit. » II, 2. La servante se présente : « Viens ici que je te couvre « codesta ignuda prospettiva di lascivie » avec mon mouchoir. » Est-elle assez bouffonne, cette périphrase qui sert à désigner le « sein » de l'original? Gigli n'a pas la discrétion de son modèle : il aiguille vers la grosse farce la haute comédie de Molière. A la fin de la pièce, un policier reconnaîtra dans don Pilone un juif converti au catholicisme, bigame, plus que bigame même, et par surcroît faux-monnayeur... Décidément nous dégringolons dans la comédie populaire.

Le *Sigisbée inconsolable* de Faginoli tend au contraire à la pièce sérieuse; le cadre, qui en est régulier, enferme un tableau de mœurs étudié. L'un des personnages rappelle le Mascarille des *Précieuses*, mais on ne saurait affirmer qu'il y ait imitation directe.

Enfin, Goldoni vint, et avec lui l'action de la France sur l'Italie s'accrut. Il adorait Molière : sa pièce intitulée *Molière* est un long hommage à notre comique, et dans la préface d'une autre comédie, *la Famille de l'Antiquaire*, il s'écrie : « Si j'avais l'esprit de Molière, je ferais dans mon pays ce qu'il a fait dans le sien ». Et il

tente de le faire, il tente de réformer le théâtre. Aux canevas improvisés, aux *luoghi topici* (lieux-communs) appris pour secourir l'imagination parfois défaillante, aux pitreries enfin du verbe et du geste il substitue la vraie comédie, la comédie de mœurs et de caractères, à la fois littéraire et morale, mais il ne réussit qu'à moitié; les pièces sérieuses n'attiraient pas le public. Le Molière qui déplaisait à Boileau et à Fénelon, le Molière des farces avait quelques chances de succès; l'autre Molière, celui du *Misanthrope* ou de *Tartufe* n'en avait pas, sauf quand l'adaptateur, à l'exemple d'un Gigli, jetait le gros sel à pleines mains et outrait les effets. Les spectateurs préféraient leurs scenarios traditionnels et leurs héros populaires : Pantalone, le riche marchand vénitien; le Dottore bolonais; Spavento, le fier-à-bras napolitain, compatriote de Pulcinella; le bergamasque Arlecchino, porteur de batte; le Milanais Meneghino; le Toscan Stenterello; Sandron, de Modène; Girolamo, d'Asti..... Ces personnages sentaient le terroir; ils étaient nationaux; ils l'étaient doublement, puisque en même temps que modernes ils étaient antiques et remontaient aux types des Atellanes, à Maccus, à Bucco, à Pappus, à Dossennus..... Voilà les héros que réclamait un auditoire italien.

Goldoni s'en rendait compte; il lui arriva, pour ne pas s'aliéner le public, de garder les

Polichinelle et les Arlequin ; seulement il leur prêtait des sentiments et un langage plus relevés. Cependant, de tels subterfuges déplaisaient à l'auteur, et il résolut de venir chercher à Paris les applaudissements dont ses compatriotes se montraient trop ménagers. Il était trop Français pour les Italiens ; il se persuada qu'il l'était assez pour les Français, et, en effet, il obtint chez nous pensions et renommée en continuant à écrire pour le théâtre.

Au chapitre VIII de son étude sur *Carlo Goldoni* (Paris-Nancy, Berger-Levrault, 1896), Rabany signale quelques emprunts du « Molière italien » au véritable Molière[1]. Dans *la Suivante généreuse*, dans *le Flatteur*, dans *l'Amour paternel*, dans *l'Homme du Monde*, dans *le Cavalier de bon Goût*, on reconnaît l'imitation de quelques scènes du *Malade imaginaire*, de *l'Avare*, du *Dépit amoureux*, du *Don Juan*... Goldoni ne craint pas de se mesurer directement avec son modèle ; il publie un *Don Juan*, un *Imposteur* et jusqu'à quatre pièces sur l'avare : *le véritable Ami* (1751), *l'Avare jaloux* (1755), *l'Avare* (1756) et *l'Avare fastueux* (1767). Il n'a pas le génie de son devancier, parce que le génie ne s'assimile pas, mais il a

1. Goldoni n'imite pas seulement Molière ; il doit aussi à Corneille, à Regnard, à Sedaine, à Collé, à Marmontel, à Destouches, à Piron, à Voltaire. Cf. Rabany, *op. cit.*, ch. VIII.

la même méthode, la même technique, la même morale.

Dans les Flandres, en Pologne, en Russie, Molière a exercé une certaine influence. Legrelle note des traductions flamandes dues au poète anversois Adrien Peys, des traductions polonaises de Bielawski, de Bohomolec, de J. Boudoin, de Wichlinski, d'Albert, de Boguslawski, de Zablocki, des traductions russes de *Tartufe*, du *Misanthrope*, de *l'Ecole des Maris*[1].

Ajouterons-nous enfin que bien des pièces de Molière ont paru en langue serbo-croate? « De 1879 à 1884, une revue qui s'appelait *Slovinac* (le Slave) a publié treize comédies de Molière, traduites ou adaptées plus ou moins librement. Les manuscrits de ces traductions faites généralement au XVIII[e] siècle sont assez nombreux; les œuvres dont on n'a pas découvert de traductions sont les suivantes : *les Précieuses ridicules*, *l'Avare*, *la Jalousie du Barbouillé*, *le Médecin volant*, *l'Etourdi*, *le Dépit amoureux*, *l'Impromptu de Versailles*, *l'Amour médecin*, *Mélicerte*, *la Pastorale comique*, *le Sicilien*, *Amphitryon*, *les Amants magnifiques*, *les Fourberies de Scapin*[2]. »

1. Pouschkine se souviendra de *don Juan* et de *l'Avare* dans *l'Invité de Pierre* et dans *le Baron avare*.

2. L. Leger, Molière à Raguse (*Revue d'histoire littéraire*, juillet-septembre 1908).

III

Par lui-même ou par ses imitateurs, Molière a donc pénétré un peu partout, en Europe. Pourquoi n'aurait-il pas franchi les Pyrénées, comme il a franchi la Manche et les Alpes? Les mêmes raisons qui assuraient son succès en Angleterre ou en Italie, l'assuraient en Espagne. Pour les Espagnols, comme pour les Anglais, les Italiens et les autres, Molière avait un certain nombre de mérites, qui faisaient de lui le comique mondial par excellence. D'abord il a la clarté, et, par cette vertu, que l'on dit essentiellement française, il est accessible aux lecteurs de tous les pays. Ensuite, il a de la variété; souple, il prend tous les tons et se hausse sans effort du bouffon au tragique de la grosse farce à la pièce de haute tenue. « A côté de ses comédies de caractères qui sont le régal des délicats, il a créé des œuvres plus libres, intelligibles pour la foule. Dans la gamme étendue que parcourt son génie, il y a des notes pour toutes les oreilles, pour les plus fines comme pour les plus rudes[1]. » Enfin, il est de l'école de 1660, et, comme tel, loin de se cantonner dans son siècle, loin de borner ses études aux caractères de ses contemporains et de ses compatriotes, il scrute l'âme,

1. A. Ehrhard, *op. cit.*, ch. I, p. 43.

profondément curieux d'y trouver non ce qui la rend française, mais ce qui la rend humaine. Par-dessous les nuances fugitives dont une époque colore les sentiments, Molière cherche et découvre ce que nos passions et nos vices ont de permanent et d'identique à travers les âges. Aussi les hommes de tous les siècles et de tous les pays se reconnaissent-ils dans son œuvre.

De là le rayonnement de Molière dans le monde ; le mot qu'on attribue à l'auteur anglais, Kemble, est peut être inventé, comme la plupart des mots historiques ; mais il exprime une idée juste : « Molière n'est pas plus à vous, Français, qu'à personne ; il appartient à l'Univers ».

Après cela, s'étonnera-t-on qu'il ait pénétré en Espagne? On sera plutôt surpris qu'il n'ait pas exercé dans ce pays l'attrait qu'y exerçaient d'autres écrivains dramatiques très inférieurs. Car il est certain qu'un Regnard et un Destouches y ont plus de succès que lui.

Un critique contemporain des mieux informés, M. Cotarelo y Mori, nous renseigne à ce sujet : « Molière ne compte chez nous ni une traduction complète due à une personne ou à plusieurs, ni même une version des pièces les plus célèbres faites par un seul auteur[1] ». Et M. Cotarelo y Mori cite à peine une vingtaine d'adaptations

1. *Homenaje à Menéndez y Pelayo*, I, Cotarelo y Mori, traductores castellanos, Madrid, Victoriano Suárez, 1897.

de Molière avant Moratín[1]. Il essaye d'ailleurs d'expliquer la cause de ce discrédit ou plutôt de ce demi-insuccès. Il en donne deux raisons, qui ne nous semblent pas probantes.

A l'entendre, Molière ne pouvait réussir complètement en Espagne, parce que, d'une part, il est difficile à comprendre pour des étrangers et, d'autre part, il manque d'originalité et prend ses sujets ici et là, dans l'antiquité et chez les modernes, chez les Italiens, et plus souvent chez les Espagnols eux-mêmes.

De ces deux raisons, la première est audacieuse et paradoxale ; car il faudrait en conclure que Molière était condamné à échouer partout ailleurs qu'en France; or, un résumé cursif de l'histoire des littératures étrangères vient de nous démontrer exactement le contraire. La seconde raison semble plus plausible : les Espagnols auraient peu apprécié un auteur qui puise chez eux; ils ont les originaux, ils ne consultent pas les copies. Mais, à la réflexion, nous sentons que l'argument du critique a une valeur plus apparente que réelle. Sans doute « le théâtre espagnol a été pour Molière le plus utile des fournisseurs.... Mais qui s'aviserait, quand on joue du Molière, de lui trouver une allure ou

1. Il faudrait y joindre quelques adaptations ou traductions portugaises citées par le même critique : *les Femmes savantes*, par Manuel de Figueiredo; *Tartufe*, par Manuel de Sousa; *le Bourgeois gentilhomme*, *le Mariage forcé*, par des anonymes.

une couleur castillanes? Il a si bien imprimé sur ses emprunts la marque de son esprit qu'ils sont devenus sans conteste sa propriété personnelle[1] ». Il reste français en imitant; il n'est pas plus espagnol en suivant un espagnol, qu'italien en suivant un italien ou que latin en suivant un latin, il est toujours lui-même, il est Molière; et par delà les Pyrénées ceux qui lisaient une adaptation de l'*Ecole des Femmes* ou de l'*Ecole des Maris* ne songeaient probablement ni à Lope de Vega, ni à Moreto, ni à don Antonio Hurtado de Mendoza.

Cependant M. Cotarelo y Mori affirme à juste titre que l'auteur de *Tartufe* n'a pas en Espagne un succès franc. C'est que, pour plaire aux Espagnols, il fallait de l'emphase et de la préciosité, de la grandiloquence et de la subtilité mièvre, tous les « agudezas » du cultisme, qu'on chercherait vainement chez Molière; c'est qu'il fallait encore un enchevêtrement d'éléments dramatiques et d'éléments plaisants, un mélange de personnages graves et de « graciosos », des provocations et du sang versé, le cliquetis des épées, des « maisons à doubles portes qu'il est difficile de garder » (c'est le titre d'une pièce de Calderon : *Casa con dos puertas mala es de guardar*), des mantilles protectrices, des scènes nocturnes, des sérénades, des intrigues

1. E. Martinenche, *Molière et le théâtre espagnol*, conclusion, p. 273, Paris, Hachette, 1906.

galantes, des actes de vengeance..... ; en un mot il fallait des aventures romanesques. Peut-être ce pittoresque, aujourd'hui factice, se rencontrait-il alors dans la réalité ; en tout cas le peuple espagnol l'exigeait sur la scène. Ou plutôt il y avait au théâtre deux catégories de spectateurs : les uns, l'élite du pays, séduits par la civilisation française, admiraient tout ce qui venait de France ; les autres, qui se recrutaient dans la classe moyenne et dans la basse classe, étaient restés foncièrement espagnols ; ils étaient les plus nombreux et les plus turbulents ; ils formaient le gros de l'auditoire ; ils étaient vraiment le « public ». Ces derniers auraient mal accueilli la comédie de Molière. Sa comédie leur aurait paru trop bourgeoise et trop rassise, trop assagie et trop régulière.

D'après M. Cotarelo y Mori, Molière aurait eu peu de prise sur les spectateurs parce qu'il reproduisait les thèmes de Lope et de Calderon ; il n'était pas assez neuf, il restait trop espagnol. Molière nous paraît plutôt avoir échoué, parce qu'il était trop « européen », parce qu'il n'était pas assez espagnol.

Et voilà pourquoi aussi Moratín imite Molière. Moratín est un « afrancesado », et il aime Molière pour ses qualités bien françaises de goût, d'équilibre, de mesure. Et (le trait est piquant) si d'aventure Moratín adresse quelque reproche à Molière, c'est que celui-ci n'a pas ôté

de son œuvre avec une sévérité assez scrupuleuse le bouffon et l'invraisemblable. Aux yeux de cet Espagnol francisé, Molière n'est pas assez français.

Mais, à parler franc, Moratín ne critique presque jamais son modèle. Il le suit, comme les classiques suivaient les anciens ou comme Dante suivait Virgile, dévotement. Et nous verrons combien le disciple doit au maître, en étudiant successivement dans chacun d'eux l'intrigue, les caractères, les idées, le comique.

CHAPITRE II

L'INTRIGUE ET LES SUJETS CHEZ MOLIÈRE ET CHEZ MORATÍN

I

Molière n'attachait qu'une importance secondaire à l'intrigue. Sans grands efforts il emprunte aux Latins et aux Italiens le cadre de ses comédies. La question qui se pose sur son théâtre est la question familière aux Plaute et aux Térence. M^lle^ X... épousera-t-elle M. Y..., qu'elle aime, ou M. Z. qu'elle déteste, mais que lui imposeraient volontiers soit ses parents, soit l'un de ses parents, soit son tuteur? En général des valets, des servantes, des oncles apportent leur concours à la jeune première et au jeune premier. Prenez *l'Ecole des maris*, *l'Ecole des femmes*, *le Misanthrope*, *le Tartufe*, *l'Avare*, *le Bourgeois gentilhomme*, *les Femmes savantes*, *le Malade imaginaire*. Partout le même problème : Isabelle deviendra-t-elle la femme de son tuteur Sganarelle ou de son amant Valère?

Agnès, d'Horace ou d'Arnolphe? Célimène, d'Alceste ou d'Oronte? Mariane, de Tartufe ou de Valère? Une autre Mariane, de Cléante ou d'Harpagon, en même temps qu'Elise, de Valère ou du seigneur Anselme? Lucile, de Cléonte ou d'un gentilhomme? Henriette, de Clitandre ou de Trissotin? Angélique, de Cléante ou de Thomas Diafoirus? Dorine, Nicole, Martine, Toinette... appuient leurs maîtresses, les secondent dans leur lutte pour le bonheur. Tel est le plan d'ensemble, il manque de fraîcheur et d'originalité.

Mais si l'intrigue n'est pas neuve, est-elle du moins serrée? La pièce est-elle habilement charpentée, et, d'autre part, étayée sur un grand nombre de faits? Pas davantage. Sans doute, nous y trouvons la « scène » ou même les « scènes à faire », parce que l'auteur a le sens dramatique et l'expérience des planches; mais nous n'y trouvons pas cet agencement ingénieux, cette construction savante où excelleront un Scribe, un Sardou, un d'Ennery, un Gandillot, un Feydeau, et où excellait déjà dans le tragique et le comique un Corneille, amoureux des imbroglios et des énigmes. Nous n'y trouverons pas non plus une action nourrie, fertile en aventures et mésaventures, en péripéties et en expédients, parce que l'auteur n'aime pas les actions touffues, les canevas « chargés de matière ». Il ne complique pas pour éclaircir ensuite,

il ne mêle pas, il ne brouille pas, pour avoir la satisfaction de démêler et de débrouiller, à la suite d'une cascade d'incidents qui rebondissent et ricochent. Il méprise l'intrigue au point de nous lancer délibérément sur une fausse piste et de nous annoncer un événement qui ne se produira pas. On a remarqué que, parfois, il tend des fils à faux. Ainsi Frosine « s'engage à détourner l'avare du dessein d'épouser Mariane par le moyen d'une vicomtesse de Basse-Bretagne dont elle se promet des merveilles, et le spectateur avec elle. Cependant la pièce finit sans qu'on revoie ni Frosine ni la Basse-Bretagne qu'on attend toujours[1] ». En réalité, Molière, qui tient surtout à peindre des caractères, avait probablement l'intention de nous montrer combien cette entremetteuse de Frosine était féconde en ressources [2].

Le plus souvent, dans les comédies de Molière, il ne se passe à peu près rien. On y reçoit, on y cause, on y discute avec ou sans âpreté. Ajoutez-y de temps en temps quelque coups de bâton, une chute, un déguisement, le vol d'une cassette, la préparation d'une collation ou d'un

1. Diderot, *de la Poésie dramatique*, IX.

2. De ce désir de subordonner l'intrigue à la peinture psychologique, vient le procédé (si cher à Molière) qui consiste à différer l'entrée du personnage principal et à exciter ainsi notre attente. On s'en rend compte en lisant *les Femmes savantes*, *le Bourgeois gentilhomme*, *don Juan*, *l'Avare*, et plus encore *Tartufe*.

dîner, la lecture d'un poème ou d'une lettre, et c'est à peu près tout ce que renferme de matériel une pièce de Molière. Parfois le scénario se réduit à un rien, dans *les Fâcheux* notamment et dans *don Juan*, qui sont une suite de tableaux détachés. *Le Misanthrope* n'est qu'une série de conversations, d'ailleurs animées, dans le salon d'une mondaine ; on croirait à un roman psychologique qu'un adaptateur de talent aurait découpé en actes et en scènes.

L'action extérieure est d'ordinaire reléguée dans les ballets ou dans les dénouements. Nous n'avons pas à nous occuper des ballets: le genre était en honneur ; et Molière, dont la grande règle était de plaire au public, n'a pas manqué de sacrifier à la mode. Quant aux dénouements, ils sont — ainsi que les ballets — factices et postiches. Dans la réalité, Agnès épouserait Arnolphe ou... se jetterait par la fenêtre (*Ecole des Femmes*, V, 8), Henriette et Angélique accepteraient un mari qui ne serait pas de leur choix, ou bien entreraient au couvent, ou bien encore, comme la Mariane de *Tartufe* (II, 3) et la Lucinde du *Médecin malgré lui* (III, 6), se décideraient à « épouser la mort ». Les personnages odieux et à demi-odieux triompheraient ; et les personnages sympathiques succomberaient, victimes des premiers.

Seulement une comédie qui « finirait mal » passerait pour incongrue, échouerait. Et M lière

d'expédier, à la hâte, un dénouement heureux : les imbéciles et les criminels sont punis, les braves gens sont récompensés. La morale y gagne ; mais la vraisemblance y perd.

Deux pièces, pas davantage, paraissent s'achever comme il convient, logiquement ; ce sont *Georges Dandin* et *le Misanthrope*. Georges Dandin ne chasse ni ne quitte sa femme ; il est, au baisser du rideau, ce qu'il était au début, fort inquiet et profondément navré, un peu plus inquiet et un peu plus navré, parce qu'il est plus sûr de son infortune. Et *le Misanthrope* se termine comme *Georges Dandin*, tout en semblant se terminer autrement. Lorsqu'il a reçu son « paquet », Alceste imite Oronte et Acaste et Clitandre : ulcéré, il sort du salon de Célimène, il fuit ; mais fuira-t-il à jamais ? Peut-être oui, et ce sera chose naturelle, s'il est un être d'exception, tout en volonté ; peut-être non, peut-être reviendra-t-il, la tête basse, dans quelques mois, dans quelques jours, dans quelques heures ; et ce retour sera si humain, si pitoyablement humain ! En somme, ces deux dénouements sont conformes à la réalité. Il est vrai qu'ils ne dénouent rien ; la pièce continue, plus dramatique et plus angoissante, voilà tout.

Les autres comédies finissent dans l'invraisemblance. Tantôt, selon un procédé vieillot, l'auteur imagine des reconnaissances : l'Argante, des *Fourberies de Scapin*, apprend que Zerbi-

nette, la pseudo-Egyptienne, est sa fille. Le père d'Agnès, Enrique, passait pour mort ; il ressuscite juste à temps pour donner Agnès à Horace. Le seigneur Anselme retrouve un fils dans Valère et une fille dans Mariane. Tantôt des lettres providentielles sauvent la situation : une fausse nouvelle, la prétendue ruine de Chrysale et de Philaminte, met en fuite Trissotin, le faux amoureux. Tantôt ce seront de burlesques déguisements : pour duper le bourgeois gentilhomme et obtenir la main de sa fille, Cléonte se travestira en grand seigneur turc. Tantôt ce seront des stratagèmes de farce : Argan, le malade imaginaire, contrefait le mort et découvre ainsi l'hypocrisie de sa femme, Béline. Tantôt ce seront des procédés étranges, qui sentent le théâtre de la foire : par exemple dans *l'Ecole des Maris*, la pupille se tient cachée dans une maison ; son amant est à la fenêtre et, dans la rue, les deux frères et le notaire dressent et signent le contrat de mariage, sans chercher à savoir si la jeune fille est Léonor ou Isabelle. Tantôt enfin ce seront des manières de miracles. A la dernière heure, un *deus ex machina* remet l'ordre où éclatait l'anarchie. Ce *deus* est le roi qui, « ennemi de la fraude », confond l'imposteur Tartufe. Ce *deus* est parfois la divinité elle-même qui, par l'intermédiaire de la statue du Commandeur, foudroie le libertin don Juan.

Tous ces dénouements sont artificiels. On a pourtant essayé de justifier les deux derniers. On affirme que, sans l'intervention du roi dans l'un et de Dieu dans l'autre, la pièce ne saurait s'achever ; les coupables resteraient impunis[1]. Nous n'en croyons rien. L'intervention de la divinité n'est pas indispensable, puisque dans un drame analogue au *Festin de pierre* un auteur contemporain, H. Lavedan, s'en est

1. Dans ses *Notes sur la littérature française*, Gœthe défend l'auteur du *Tartufe* : « Le Tartufe de Molière excite notre haine ; c'est un criminel qui feint hypocritement la piété et la moralité pour porter dans une maison bourgeoise toute espèce de ruine ; *le dénouement par la police est donc très naturel et très bien accueilli.* » Bien accueilli? Assurément ; même un public d'escrocs applaudit à l'arrestation du « traître » dans un mélodrame. Très naturel? Voilà qui est discutable. Gœthe se souvient de ces vers de l'acte V (scène 7) :

> Venant vous accuser, il s'est trahi lui-même...
> S'est découvert au prince un fourbe renommé
> Dont *sous un autre nom* il était informé.

Mais nous sommes stupéfiés de la perspicacité de cette police qui, dans un plaignant d'un certain nom, reconnaît sur le champ un criminel poursuivi sous un autre nom. Pareil flair nous interloque.

Fabre d'Églantine a repris un expédient semblable dans *le Philinte de Molière*. Devant le commissaire, Alceste se porte caution pour Philinte et se nomme. Or le commissaire se rappelle qu'un mandat d'arrêt a été lancé contre Alceste ; il arrête le brave homme. Le procédé *du Philinte* est donc celui *du Tartufe*. Mais Fabre le rend plus vraisemblable par deux modifications : D'abord on recherchait Alceste sous son nom d'Alceste et non sous un nom supposé ; de sorte que le souvenir du commissaire est tout à fait naturel. Ensuite, dès le début de la pièce, l'auteur a préparé ce coup de théâtre en insistant sur la poursuite dont Alceste était l'objet. Fabre d'Églantine corrige Molière en l'imitant.

passé : la paralysie garrotte un émule de don Juan, le marquis de Priola, victime de ses débauches et de celles de ses ancêtres. L'intervention du roi n'est pas plus nécessaire. Elmire ne saurait-elle obtenir de Tartufe follement épris les pièces compromettantes qu'Orgon lui a confiées ? Il est vrai qu'il faudrait modifier un peu le caractère de l'imposteur en augmentant l'ardeur de sa « flamme ». Si cette solution ne plaît pas, pourquoi Dorine ou Damis ne déroberait-il pas les papiers, volant ainsi le voleur ?

Au fond, Molière ne se préoccupait pas du dénouement, parce que le dénouement, comme l'intrigue, lui paraissait chose accessoire.

II

Les sujets de Moratín reproduisent ceux de Molière : doña Mariquita épousera-t-elle le pédant don Hermógenes ? Doña Isabel, la fille d'une vaniteuse, épousera-t-elle Léonardo ou le Baron ? La bigote doña Clara épousera-t-elle don Claudio ou prononcera-t-elle les vœux monastiques ? Doña Francisca épousera-t-elle le vieux don Diego ou le jeune don Carlos ? Ou bien encore doña Isabel trompera-t-elle son mari, don Roque, avec don Juan, ainsi qu'Angélique trompe Georges Dandin avec Clitandre ! Telles sont les questions que se pose Moratín

dans la *Comedia nueva*, dans *el Barón*, dans *la Mogigata*, dans la *el Sí de las niñas*, dans *el Viejo y la niña*. Des valets, des servantes, des oncles s'entremettent comme dans Molière et servent ou desservent les amours des jeunes gens.

En général Moratín prend pour chacune de ses comédies plusieurs comédies de son modèle : il les mêle et les combine. Le procédé est bien connu ; dans la littérature latine, il porte le nom de « contamination ». Térence l'appliquait couramment. L'auteur de *l'Enéide* « contaminait » *l'Iliade*, *l'Odyssée*, *les Argonautiques, les Noces de Pélée*... En France (et d'ailleurs dans tous les pays), rares sont les écrivains qui ne s'inspirent pas de plusieurs œuvres. Dans *Andromaque*, Racine suit Virgile et Euripide ; dans *Iphigénie*, Pausanias et Euripide ; dans *Phèdre*, Euripide et Plutarque. Molière puise aussi le plus souvent à plusieurs sources : dans *l'Avare*, il emprunte à Plaute *(Aulularia)*, à Larivey *(les Esprits)*, à Boisrobert *(la belle Plaideuse)* ; dans *les Femmes savantes*, à Desmarets de Saint-Sorlin *(les Visionnaires)*, à Thomas Corneille *(le Baron d'Albikrac)*, à Chappuzeau *(l'Académie des Femmes)*, peut-être à Calderón *(No hay burlas con el amor)*...

El Viejo y la niña, c'est une *Ecole des Femme*, où Arnolphe aurait épousé Agnès ; c'est donc en quelque sorte une suite de *l'Ecole des Femmes;* et c'est aussi *Georges Dandin* ou les

affres d'un mari qui aime sa femme et a peur de n'être pas payé de retour. Seulement les craintes de Georges Dandin sont fondées, et Angélique est une coquine. Les craintes de don Roque sont imaginaires, et doña Isabel est honnête. Mais chacune des deux femmes déteste son mari : Angélique parce que le sien est roturier ; doña Isabel parce que le sien est un vieillard d'humeur massacrante.

La Comedia nueva met en scène les principaux personnages des *Femmes savantes* et du *Misanthrope*. Don Hermógenes est un pédant ; doña Agustina une femme savante ; doña Mariquita une jeune fille sensée, une Henriette. D'autre part Alceste, sous le nom de don Pedro, lance ses coups de boutoir habituels, et Philinte, sous le nom de don Antonio, goupillonne de droite et de gauche, aspergeant les uns et les autres de son eau bénite de cour.

El Barón, c'est d'abord *le Bourgeois gentilhomme* avec cette différence que monsieur Jourdain a changé de sexe et est devenu la tia Mónica ; le baron, un descendant de Dorante, la gruge en flattant sa manie des grandeurs. Et c'est en second lieu *le Mariage forcé* ou plus exactement *le mariage empêché;* car les moyens que Molière emploie pour *forcer* au mariage, Moratín les reprend (en les aggravant) pour l'*empêcher*. Et c'est enfin *l'Avare*, au moins par une situation. Harpagon demandait à maître

Jacques ce qu'on dit de lui dans le quartier. Maître Jacques n'ose répondre. Mais, sur les instances de l'avare, il conte les commérages des voisins, tant et si bien qu'il reçoit une volée de coups (III, 1). Pareillement la servante Fermina refuse de dévoiler à la tia Mónica les sentiments des gens à son égard. Puis, quand sa maîtresse lui a promis de l'écouter avec bienveillance, elle lui avoue qu'on se moque d'elle, qu'on l'accuse d'avoir tué son mari par des scènes de tous les instants, qu'on lui reproche de destiner sa fille à un aventurier qui est baron comme elle, Fermina, est abbesse. Et la tia Mónica de s'emporter contre ces misérables, que ronge l'envie (I, 7 et 9).

La Mogigata est une fusion de *l'Ecole des maris* et du *Tartufe*. La contrainte est-elle préférable à la douceur dans l'éducation? Oui, répond le rude don Martín, le père de la cafarde; non, répond l'indulgent don Luis, le père de doña Inés. Et nous assistons aux cachoteries de doña Clara, qui dupe hypocritement son père, comme Tartufe dupe Orgon et madame Pernelle.

Dans *el Sí de las niñas* reparaît l'action de *l'Ecole des femmes :* un Arnolphe dispute une Agnès à un Horace ; mais, à l'encontre du héros de Molière, il consent à se retirer, par affection pour les deux jeunes gens. Quelques scènes rappellent *l'Avare*. Ainsi don Diego loue les

qualités de doña Francisca, sa beauté, sa gentillesse, son innocence. Son valet, Simon, s'imagine que son maître destine la jeune fille à son neveu, don Carlos. Aussi applaudit-il, sauf à morigéner don Diego quand il apprend que le vieillard veut épouser lui-même doña Francisca (I, 1). N'est-ce pas le quiproquo de *l'Avare*, lorsqu'Harpagon vante devant son fils les vertus de Mariane? Cléante, qui aime Mariane, croit que son père la souhaite pour bru ; il approuve donc ; mais il déchante vite lorsqu'Harpagon avoue qu'il la désire pour femme (I, 4). Une autre situation de *el Sí de las niñas* rappelle une situation de *l'Avare*. Devant le vieux don Diego, amoureux de sa fille, la vieille maman, doña Irene, exalte les maris âgés, mûrs, expérimentés, et fustige d'importance les maris morveux, malpropres à diriger un intérieur : « N'est-ce pas pitié, monsieur, de considérer comment se font les mariages au jour d'aujourd'hui? On marie une petite de quinze ans avec un moutard de dix-huit, une fillette de dix-sept avec un gamin de vingt-deux ; elle, elle est une enfant, sans jugement, sans expérience ; lui, il est un enfant aussi, sans une pointe de bon sens, sans la moindre connaissance de ce qu'est le monde. Alors, monsieur, je vous le demande, qui gouvernera la maison? Qui donnera des ordres aux domestiques? Qui instruira, qui corrigera la marmaille? Car en un rien de temps, *ils* s'em-

pêtrent de marmaille, ces écervelés ; vrai, c'en est pitoyable » (I, 4). L'entremetteuse Frosine brodait sur ce thème-là pour soutirer de l'argent à Harpagon : « Voilà de belles drogues que les jeunes gens pour les aimer ! Ce sont de beaux morveux, de beaux godelureaux pour donner envie de leur peau ! Pour s'attacher à eux, il faut être folle fieffée. Trouver la jeunesse aimable ! Est-ce avoir le sens commun ? Sont-ce des hommes que de jeunes blondins » (II, 5).

Moratín contamine. Mais est-il besoin de dire qu'il ne se borne pas à combiner deux ou trois intrigues de Molière, et qu'il ajoute des détails de son propre cru ? En imitant il tient à rester personnel, comme tous les imitateurs de talent, comme son modèle lui-même. Il y réussit, non point comme Molière, mais assez pour mériter des éloges. Il s'efforce de donner à ses pièces la couleur castillane. Il nous parle de sérénades, d'attelages de mules, de conducteurs à bas bleus *(el Sí de las niñas)* ; il insiste sur la mauvaise tenue des hôtels espagnols, peuplés de moustiques *(el Sí)* et de punaises *(el Barón)* ; il fait des allusions à la loterie ; il attaque les mœurs contemporaines, l'habitude des discussions littéraires dans les cafés, la littérature industrielle du jour, extravagante dans la forme, extravagante dans le fond *(la Comedia nueva*[1])...

1. Moratín nous a laissé une traduction de *l'École des maris*, et une autre du *Médecin malgré lui*. Il accommode

Les pièces de Moratín devraient être, semble-t-il, plus nourries que celles de Molière, puisqu'il emprunte et grossit ses emprunts de ses richesses personnelles. Il n'en est rien. C'est qu'il élague beaucoup. Il supprime des personnages. *El Café* ne nous présente qu'un pédant, don Hermógenes; Vadius n'est plus là pour donner la réplique à Trissotin. Une Philaminte, doña Agustina y discute littérature ; mais Armande et Bélise ont disparu. *Le Tartufe* a douze personnages ; *la Mogigata* en a huit. *Le Bourgeois gentilhomme* en a seize ; *el Barón* sept. *L'Ecole des femmes* en a neuf ; *el Viejo y la Niña* sept. *Georges Dandin* en a huit ; *el Sí* sept.

Moratín se débarrasse aussi de ce qui dans son modèle touche à la bouffonnerie. Les « trucs » de farce y sont plus rares. Un Scapin n'enfermera pas un Géronte dans un sac; il ne l'effrayera pas en contrefaisant presque simultanément, ancêtre d'un Frégoli, la voix d'un Gascon, d'un Allemand et d'une demi-douzaine de soldats. Les déguisements, moins nombreux, seront moins conventionnels. Une servante ne donnera pas, travestie en médecin, une consultation à son propre maître. L'outrance caricaturale, que

ces pièces aux goûts et aux mœurs de ses compatriotes, si bien qu'on lui a parfois attribué des intentions politiques : « Qui sait si par ce moyen il ne cherchait pas à favoriser la fusion de notre peuple et des envahisseurs? » (*Homenaje à Menéndez y Pelayo,* Cotarelo y Mori, traductores castellanos de Molière, *op. cit.*, XIII.)

Boileau et Fénelon déploraient dans Molière, ne se retrouve pas dans Moratín. Plus discret, il écarte pantalonnades et tabarinades.

Moratín voulait avant tout de la vraisemblance: il en voulait dans le corps de la pièce, nous venons de le voir; il en en voulait aussi dans les dénouements.

Vers la fin de *el Viejo y la Niña* doña Isabel, qu'obsède la tyrannie grondeuse de don Roque, délibère sur le meilleur parti à prendre. Elle aime don Juan; justement, celui-ci va s'embarquer pour l'Amérique. Le suivra-t-elle? Bien des drames se terminent ainsi de nos jours; une telle solution n'a rien qui surprenne. Moratín ne la choisit pourtant pas; probablement il la juge immorale; son héroïne risquerait de passer pour une malhonnête femme. Alors se tuera-t-elle? Pas davantage. Le suicide théâtral n'était pas à la mode; et puis la religion défend de se tuer. Peut-être la mort, comme la fuite avec l'amant, aurait-elle paru inconvenante aux spectateurs. Nous sommes en Espagne, dans la catholique, dans la dévote Espagne; il ne faut pas l'oublier. Que reste-t-il donc? La retraite, au couvent. Doña Isabel quittera son mari, habitera quelque temps chez sa belle-sœur, puis entrera dans un monastère.

Dans *el Café* Moratín adopte un dénouement moins émouvant, mais aussi vraisemblable. Dès le milieu de la pièce, l'auteur l'a préparé, en

soulignant la générosité du riche don Pedro. Et lorsqu'à la famille du poète sifflé et ruiné le faux misanthrope offre un refuge dans un de ses domaines, personne ne s'étonne de ce geste de pitié; bien au contraire, on l'attendait.

Naturelle aussi est la fin de *el Barón*. Montepino abandonne une maison où il n'y a plus rien « à sucer ». Il aurait volontiers épousé doña Isabel ; mais elle n'est pas riche, et son oncle refuse de lui constituer une dot. Le baron décampe, d'autant plus vite que son rival l'a menacé d'un coup de fusil.

La Mogigata finit par un coup de théâtre prévu. La cafarde, qui aime don Claudio, feint de donner dans les idées de son père, don Martín, qui la pousse à entrer dans les ordres. Mais en cachette elle épouse son amant; et, pour éviter les commérages et les propos désobligeants, le père approuve un mariage qu'il ne lui est plus loisible de réprouver.

Le dénouement de *el Sí* n'est pas plus inattendu. Le vieux don Diego hésite tant à épouser doña Francisca sans avoir la certitude d'être aimé, il est si hostile à toute idée de contrainte, si affectueux d'autre part et si tendre pour son neveu que sans le moindre étonnement nous le voyons renoncer à doña Francisca en faveur de don Carlos.

Veut-on pénétrer davantage la technique de Moratín? On consultera les traductions, ou plutôt

les adaptations, qu'il nous a laissées de *l'École des maris* et du *Médecin malgré lui*.

Dans *la Escuela de los maridos* il rejette ou modifie ce qu'il juge anormal chez son devancier. Ainsi l'Isabelle de *l'École des maris* va

Sans crainte aucune
A la foi d'un amant commettre sa fortune. (III, 1.)

Pour ne pas épouser Sganarelle, elle fuit vers Valère et l'accompagne chez lui, comme si c'était la chose la plus naturelle du monde. A peine esquisse-t-elle quelques protestations; à peine lui rappelle-t-elle ses projets de mariage.

ISABELLE.
Mais à moins de vous voir par un saint hyménée.....
VALÈRE.
Oui, c'est l'unique but où tend ma destinée;
Et je vous donne ici ma foi que dès demain
Je vais où vous voudrez recevoir votre main. (III, 3.)

Isabelle se contente de cette assurance et entre dans la maison de son amant. — Doña Rosa (l'Isabelle de Moratín) est plus circonspecte. Elle décide de se réfugier auprès de sa sœur et de don Manuel : elle implorera leur secours, leurs conseils. Mais son vieux tuteur, don Gregorio, surveille la demeure de son frère ; doña Rosa ne peut approcher sous peine d'être prise. Elle rebrousse chemin et se dissimule dans l'ombre, lorsque survient son amant,

don Enrique. Celui-ci l'engage à accepter un refuge chez lui.

Doña Rosa. — Quelle sécurité y aurai-je?

Don Enrique. — Celle que vous devez attendre d'un homme d'honneur.

Doña Rosa. — J'allais chez ma sœur ; mais, lui, il me guette. Impossible d'y arriver sans qu'il me reconnaisse, et....

Don Enrique. — Vous êtes avec moi... Vous passerez la nuit en compagnie de ma gouvernante ; c'est une vieille femme, une femme vertueuse. (III, 2.)

Doña Rosa ne va donc pas d'elle-même chez son amant; et si elle consent à le suivre, du moins elle ne restera pas seule avec lui. Sa conduite n'est pas osée et suspecte, comme celle d'Isabelle. La situation est décente ; le censeur le plus rigide n'y trouverait pas matière à redire.

Cependant Moratín craint encore que son héroïne ne prête au soupçon. Elle ne s'attardera pas chez don Enrique ; la présence de la vieille servante n'est pas suffisamment rassurante. C'est du moins l'avis du commissaire : « J'ai demandé à la jeune fiancée si elle ne voudrait pas honorer ma maison de sa présence. Ma femme et ma fille lui tiendraient compagnie. A défaut des commodités qu'elle mérite, elle y trouverait celles que nos faibles moyens nous permettent de lui procurer. Mais elle a refusé mon invitation ; elle préfère, don Manuel, venir chez vous. » (III, 5.)

Il est encore dans *l'École des maris* une scène

extravagante que le traducteur a rendue vraisemblable par quelques modifications de détail. Isabelle a suivi Valère, Sganarelle les épiait ; mais comme sa pupille contrefaisait Léonor, il l'a prise pour Léonor. Notre homme, qui n'est pas mécontent de jouer un méchant tour à son frère, éveille un commissaire, un notaire et Ariste ; et voilà nos quatre personnages rassemblés dans la rue, devant la maison de Valère (III, 8). Celui-ci ouvre une fenêtre et leur crie qu'il ne rendra pas celle qui est auprès de lui. Il la nomme de son vrai nom : « Isabelle a ma foi. » Il semble que Sganarelle devrait avoir quelque soupçon, craindre de s'être mépris. Mais il croit à un subterfuge. En vain Ariste lui dit : « Il parle d'Isabelle, et non de Léonor », Sganarelle ne doute pas plus de la culpabilité de Léonor que de la vertu d'Isabelle. Sa crédulité est « stupide, notoirement excessive ». Ces mots sont de Moratín lui-même. Aussi l'auteur de *la Escuela de los maridos* s'efforça-t-il d'atténuer cette « stupidité ». Don Enrique (c'est le Valère espagnol) ne se montre pas ; il n'a donc pas de colloque à engager avec ceux de la rue, et surtout il n'a pas à prononcer le nom de son amante. Le commissaire et le notaire ont frappé à sa porte, sont entrés, et, après s'être entretenus avec lui, sont repartis pour mettre au courant don Gregorio et don Manuel. La chose est vraisemblable. Ce qui suit, l'est encore. Les deux

frères s'engagent à ne pas entraver le mariage; mais ils ne signent pas le contrat, en pleine rue, comme chez Molière. Et Moratín a le droit d'affirmer dans la préface de sa pièce : « Le traducteur a simplifié le dénouement : Il a conservé la surprise, sans offenser le naturel. »

Le traducteur du *Médecin malgré lui* a corrigé l'original dans le même sens. Onze personnages vont et viennent dans *le Médecin malgré lui;* il n'y en a que huit dans *el Médico á palos.* M. Robert, le voisin de Sganarelle, et les deux paysans, Thibaut et Perrin ont disparu. Du coup disparaissent aussi deux scènes, que l'adaptateur juge agréables, mais épisodiques : d'abord la deuxième du premier acte, où Martine injurie et soufflette ce bon M. Robert, coupable de vouloir la soustraire aux brutalités de son mari; ensuite la deuxième du troisième acte, où, dans leur parler bariolé de campagnards, Thibaud et Perrin consultent le faux médecin et payent deux écus le plus fantaisiste des remèdes. Moratín écarte aussi les joyeusetés et les gaillardises, il y a force coupures (I, 1 ; II, 4, 5 ; III, 3). Adieu les galanteries et les attouchements équivoques de Sganarelle, qui désire « visiter » les seins de la nourrice. Adieu les allusions aux selles de la malade. Toute la scène sept du deuxième acte a sauté. Don Bartolo (c'est le nom du Sganarelle espagnol) ne propose plus à Julia (c'est le nom de la Jaqueline espagnole) de lui donner « quel-

que petite saignée amiable » ou « quelque petit clystère dulcifiant » pour écarter « la maladie à venir ». Les ciseaux ont joué un peu partout.

D'autre fois Moratín ajoute : c'est qu'il veut *faire plus naturel.* Il considère par exemple le dénouement français comme brusque et conventionnel. On se souvient que Géronte avait refusé Lucinde à Léandre. Mais l'oncle de ce dernier meurt, en instituant héritier son neveu. Aussitôt Géronte accorde sa fille au jeune homme, devenu un *bon parti.* Dans la pièce espagnole, l'oncle ne meurt pas; seulement il est très malade ; et l'on apprend que, par testament, il laisse tout son bien à Léandro. Dès lors, le vieux Géromino ne s'opposera plus au mariage. D'ailleurs, Leandro n'exigera pas de dot. Sans dot ! Moratín se rappelle Harpagon. Il corrige l'auteur du *Médecin malgré lui* en empruntant à l'auteur de *l'Avare.* Il contamine même dans ses traductions pour rendre la copie plus naturelle que l'original.

CHAPITRE III

LES CARACTÈRES

I

Moratín « contamine » quand il compose ses intrigues ; il « contamine » encore le plus souvent quand il compose ses personnages.

Don Roque *(el Viejo y la Niña)* est un vieillard amoureux. Un vieillard ? Oui ; il a dans les soixante-dix ans. Amoureux ? Il l'a été du moins. Il ne l'est à peu près plus depuis qu'il est marié. Mais il demeure jaloux et surveille étroitement sa jeune femme. D'ailleurs chez lui la jalousie dérive de l'amour-propre plutôt que de l'amour. Par point d'honneur il tient à ne pas être trompé. Il ne le sera pas ; car doña Isabel est honnête et se refusera par vertu à celui dont elle est éprise, à son camarade d'enfance, don Juan. Comme il mériterait pourtant d'être trompé, ce vieux qui, déjà veuf de trois femmes, épouse une fille de dix-neuf ans ! On dirait que Moratín s'est plu à le rendre antipathique. Don Roque est

brusque et bourru, grondeur, quinteux. Il se plaint tout le long du jour : on ne range pas ses habits comme il l'entend; il ne les retrouve pas à leur place ordinaire; on l'aide maladroitement à les endosser; ah ! certes, ce n'était point pareil avec sa première femme, la Nicolasa, ni avec la seconde, la Pacha, ni avec la troisième, la Manolita ! Don Roque est donc maussade, hargneux, maniaque. On reconnaît en lui le Sganarelle de *l'Ecole des maris* et l'Arnolphe de *l'Ecole des Femmes*, le Georges Dandin de la comédie du même nom, l'Harpagon de *l'Avare* et l'Argan du *Malade imaginaire*.

Nouveau Sganarelle et nouvel Arnolphe, don Roque verrouille les portes; il interdit à doña Isabel les moindres sorties, les visites, le bal. Elle vit chez elle, presque aussi cloîtrée que dans un couvent. Elle passe des journées entières à coudre, à repriser des bas, à raccommoder les vêtements de son mari. — Nouveau Georges Dandin, don Roque avait craint ce que craint le héros de Molière et il se repent de n'avoir pas épousé une femme de son âge comme l'autre de ne pas s'être allié « en bonne et franche paysannerie » (I, 1). « Pauvre don Roque, quelle bêtise tu as faite ! Pauvre don Roque ! » (III, 4). C'est le cri de Georges Dandin : « Georges Dandin ! Vous avez fait une sottise » (I, 1). — Nouvel Harpagon, le vieillard critique les dépenses exagérées et celles qui ne le sont pas. On mange

trop de chocolat, trop de sucre, trop de « bollos » ; et il prend vivement à partie sa sœur, doña Beatriz, qu'il accuse de mal diriger sa maison, sans aucun souci d'économie. Manque-t-il de l'huile à la lampe ? C'est qu'on la dérobe pour la revendre. Y en a-t-il trop, et les domestiques en laissent-ils tomber? On voit bien qu'il n'ont pas à payer la note. Parfois don Roque semble se dérider ; un jour le ladre offre une prise de tabac à son valet Muñoz. Générosité surprenante! Non, apparence seulement de générosité : car la tabatière, le vieillard madré ne l'ignorait pas, la tabatière est vide, complètement vide. — Nouvel Argan, il est obsédé du souci de sa santé. Il réclame des linges chauds, des poudres, des onguents, des cataplasmes. Il a tantôt un rhume, tantôt des vents, tantôt la fièvre, tantôt la goutte. — Jaloux, avare, malade, il est valétudinaire, et de l'âme et du corps.

Don Hermógenes *(la Comedia nueva)* est un pédant. Le pédant est un caractère que Molière a beaucoup aimé, ou haï, et qu'il a mis souvent à la scène, sans doute parce qu'il le jugeait propre à exciter l'hilarité. Il y a un pédant (le docteur) dans sa première pièce, *la Jalousie du Barbouillé;* il y en a un, Thomas Diafoirus, dans la dernière, *le Malade imaginaire;* il y en a un, Métaphraste, dans *le Dépit amoureux*; un autre, M. Lysidas, dans *la Critique de l'école des femmes;* un autre, M. Caritidès, dans *les Fâcheux;* un

autre, M. Bobinet, dans *la Comtesse d'Escarbagnas;* deux, Pancrace et Marphurius, dans *le Mariage forcé*, et deux encore, Trissotin et Vadius, dans *les Femmes savantes.*

Don Hermógenes tient surtout de Lysidas, de Trissotin et de Thomas Diafoirus.

Cette trinité de pédants a pour caractère commun la vanité. Chacun d'eux est friand de compliments; et quand ils n'en reçoivent pas, ils s'en adressent eux-mêmes. M. Lysidas vante ses pièces, Trissotin ses poèmes, Thomas Diafoirus ses thèses. « Madame, dit le premier, je viens un peu tard; mais il m'a fallu lire ma pièce chez Madame la marquise dont je vous avais parlé; et les louanges qui lui ont été données m'ont retenu une heure de plus que je ne croyais » (7). Et il ajoute que presque toutes les loges sont retenues pour le jour où l'on jouera son œuvre. Trissotin exalte son propre sonnet

> Qui chez une princesse
> A passé pour avoir quelque délicatesse.
> Il est de sel attique assaisonné partout. (III, 2.)

Thomas Diafoirus tire de sa poche une grande thèse qu'il a soutenue contre les « circulateurs »; et il l'offre à sa fiancée « comme un hommage qu'il lui doit des prémices de son esprit » (II, 6). Don Hermógenes, à son tour, prône ou laisse prôner ses élucubrations, ses articles de journaux, ses traductions de livres français, ses titres de licencié en droit et d'académicien, son talent et son

savoir, l'étendue de ses connaissances, la sûreté de son érudition et l'excellence de son goût.

De plus, chacun des trois cuistres de Molière a son caractère propre ; et don Hermógenes rappelle chacun d'eux[1].

M. Lysidas est un critique dramatique. Il se pique de juger au nom des habiles. A l'entendre, *l'Ecole des femmes* n'est pas approuvée par les connaisseurs, et il se charge « d'y montrer cent défauts visibles ». Il invoque l'autorité des anciens : « Ceux qui possèdent Aristote et Horace voient d'abord que cette comédie pèche contre toutes les règles de l'art. » Et il emploie de grands mots : la protase, l'épitase et la péripétie (7). Don Hermógenes se sert du même jargon : « la protase, l'épitase, la catastase, la catastrophe, la péripétie, l'anagnorèse » ; et il multiplie les citations. Les noms propres coulent, ruissellent, débordent de sa bouche : « Anaxippe, Anaxandride, Eupolis, Antiphane, Philippide, Cratinus, Cratès, Epicrate, Ménécrate, Phérécrate... » Il mêle les auteurs de tous les âges et de tous les pays, les Grecs et les Latins, les Italiens, les Français, les Hollandais... « Aristote, Sénèque, Scaliger, Vossius, Dacier, Marmontel, Castelvetro, Daniel Heinsius... »

1. Un véritable don Hermógenes vivait qui, sous le nom de don Fulgencio de Soto avait critiqué *el Viejo y la Niña*, parlant de protase, d'épitase, d'agnition, de péripétie, d'action simple et d'action implexe... Voir Cotarelo y Mori : *Iriarte y su Epoca*, ch. XVII, p. 392-393.

(I, 4). De là cette phrase ironique de l'un des interlocuteurs : « Don Hermógenes nous prouvera bien, par l'autorité d'Hippocrate et de Martin Luther... » (I, 4). — Don Hermógenes, c'est M. Lysidas caricaturé.

Don Hermógenes, c'est encore Trissotin. Trissotin adore la compagnie des femmes savantes. Don Hermógenes a les mêmes goûts ; et comme sa fiancée, doña Mariquita, n'a qu'une culture superficielle, il se propose de l'instruire « dans les sciences abstraites, de lui enseigner la prosodie... ; car une femme capable de composer des dizains et des quatrains est plus digne de louange que celle qui est bonne seulement à préparer un consommé à la tomate, un poulet à l'ail, ou un ragoût de mouton » (II, 1). — De plus, au moral, don Hermógenes est exactement ce qu'est Trissotin, un malhonnête homme, un goujat. Tant qu'Henriette a été riche, Trissotin a eu à cœur de l'épouser, malgré elle. En vain elle le menaçait d'aller

> En se voyant contraindre,
> A des ressentiments que le mari doit craindre ; (V, 1.)

il tenait bon, alléché par la dot ; mais aussitôt qu'il apprend la ruine de Philaminte et de Chrysale, il se dérobe au plus vite, sans crainte de découvrir « son âme mercenaire ». L'âme de don Hermógenes est pétrie de la même boue. Il épousera doña Mariquita, si la pièce de son

futur beau-frère a du succès, un succès d'argent. Alors notre pédant famélique aura sa part de profit; il payera ses dettes les plus criardes et ses termes arriérés. Mais la pièce échoue : Mariquita reste pauvre. Très fier, le verbe haut, don Hermógenes rompt avec elle et les siens.

Don Hermógenes, c'est enfin Thomas Diafoirus. Le jeune Docteur adressait à Angélique des madrigaux ampoulés : « Ni plus ni moins que la statue de Memnon... les astres resplendissants de vos yeux adorables » (II, 6). Sur le même ton don Hermógenes assure doña Mariquita de sa tendresse passionnée : « Est-ce que ni Pyrame, ni Marc-Antoine, ni tous les Ptolémées d'Égypte[1], ni tous les Séleucides d'Assyrie ont jamais ressenti un amour comparable au mien ? » (II, 1). Un peu plus loin, comme sa fiancée pleure, il la console, avec moins d'érudition, mais autant de préciosité : « Ne laissez pas perdre ainsi le trésor de perles qui s'égouttent de vos deux flambeaux » (II, 2). Pour un autre passage, l'imitation de Moratín est flagrante. Dans un entretien avec doña Mariquita don Hermógenes emploie les mêmes formules pédantes que Th. Diafoirus dans un entretien avec Angélique :

1. Je ne serais pas étonné que la statue *égyptienne* de Memnon ait suggéré à Moratín la comparaison avec les Ptolémées d'*Égypte*.

Distinguo, mademoiselle, dans ce qui ne regarde point sa profession, *concedo ;* mais dans ce qui la regarde, *nego*.
(*Le Malade imaginaire*, II. 7.)

Distingo : poco, absolutamente hablando, *niego ;* respectivamente, *concedo*.
(*La Comedia nueva*, II, 2.)

Le Baron de Montepino *(el Barón)* rappelle Tartufe et Dorante (le Dorante du *Bourgeois gentilhomme).*

Le baron devient l'hôte de la tia Mónica, à peu près comme Tartufe devient celui d'Orgon. Orgon accueille Tartufe, parce que, très dévot, il admire en lui un héros de la dévotion. La tia Mónica accueille Montepino, parce que, très vaniteuse, elle voit en lui un gentilhomme d'essence supérieure. Du reste, est-il bien sûr qu'Orgon n'éprouve pas quelque orgueil à recevoir chez lui un homme qu'il croit noble. Car Tartufe lui a persuadé qu'il n'était pas un roturier :

Et tel que l'on le voit, il est bien gentilhomme. (II, 2.)

Mais un autre sentiment attache Orgon à Tartufe : et peut-être ne l'a-t-on pas assez mis en lumière. Tartufe était un pauvre diable,

Un gueux, qui quand il vint n'avait pas de souliers,
Et dont l'habit entier valait bien six deniers. (I, 1.)

D'accord ; mais que de mérite sous cette indigence ! Tartufe laisse entendre qu'il avait « du bien » et qu'il l'a perdu.

Par son trop peu de soin des choses temporelles
Et sa puissante attache aux choses éternelles. (II, 2.)

De là le sentiment de compassion qu'éprouve Orgon pour « le pauvre homme » dépossédé. Et, de plus (et il semble bien qu'ici encore on n'ait pas assez insisté), Orgon pense que

... Son secours pourra lui donner les moyens
De sortir d'embarras et rentrer dans ses biens. (II, 2.)

En tout cas, il lui prêtera son aide. Et ne semble-t-il pas (nous demandons pardon du rapprochement) qu'Orgon est, à cet égard, un ancêtre du Perrichon de Labiche? Il chérit d'une tendresse intense celui à qui il rend — ou espère rendre — service. Et voilà comment le bon bourgeois de Molière a été séduit, et comment le faut dévot s'est « impatronisé » chez son bienfaiteur.

Des sentiments et des circonstances ont poussé l'héroïne de Moratín à ouvrir sa maison à Montepino. Le baron était dans le même dénuement que Tartufe. Il n'avait ni laquais ni carrosse; pour tout bien il possédait un chapeau, des chaussettes, et une maigre valise, mais il se disait « cousin de tous les ducs, neveu de je ne sais quel roi ». Il parlait des Indes, dont il avait été gouverneur. Seulement des haines puissantes l'avaient chassé de la cour; il y rentrerait, superbe, dans la fuite de ses calomniateurs confondus. Et la tia Mónica est flattée d'offrir

l'hospitalité à cet insigne proscrit. La présence de son protégé lui rappellera qu'elle a de la générosité, du cœur, une âme haute. « Il y a du plaisir, observait l'auteur des *Caractères*, à rencontrer les yeux de celui à qui on vient de donner » (IV). La tia Mónica savoure ce plaisir tous les jours, comme Orgon.

Le baron s'est donc installé chez elle, ainsi que Tartufe chez Orgon, et ainsi que Tartufe chez Orgon, il vit à sa guise. Pour lui seul il dispose des pièces du haut. Il descend à l'heure des repas, remonte pour la sieste, redescend, joue aux cartes ou se promène avec ces dames, rentre, dîne, se couche. A cette existence de coq en pâte, il reprend des couleurs; et comme Tartufe,

> Il se porte à merveille,
> Gros et gras, le teint frais, et la bouche vermeille. (I, 8.)

Orgon était désintéressé; la tia Mónica ne l'est pas. Elle rêve de donner sa fille à Montepino; et il est vrai qu'Orgon rêvait aussi de donner la sienne à l'imposteur. Mais le bourgeois cossu de Molière aurait pris Tartufe pour gendre, simplement parce que Tartufe l'avait séduit. La tia Mónica introduirait le baron dans sa famille, parce que, plus tard, elle aurait l'honneur de paraître à la cour avec lui. Son frère, don Pedro, n'a aucune illusion à ce sujet. Ce n'est pas par tendresse maternelle, il le

devine, que sa sœur choisit Montepino pour doña Isabel : « Parlons clairement, ma sœur. Cet amour de mère, que tu ne cesses d'invoquer, n'est pas le vrai motif qui te dirige. Tu cherches à me tromper et tu perds ton temps. Ecoute, tu enrages de n'avoir pas un grand rôle à jouer. Tu as toujours été obstinée et orgueilleuse; tu aimes à commander; tu es l'ennemie déclarée de celles qui ont plus d'argent que toi, un plus beau corsage, une plus belle jupe. La jalousie te ronge quand on appelle « doñas » les filles et les femmes des nobles... ; et, pour te venger des humiliations passées, tu es capable de livrer ta fille à un homme indigne... N'est-il pas vrai que tu songes à cet heureux moment où on te donnera le titre d'excellence?... N'est-il pas vrai qu'en ton esprit tu repasses un nouveau plan de vie? Voitures, modes brillantes, onguents et pommades..., bals, réunions, théâtre... » (II, 7).

La tia Mónica est en effet un monsieur Jourdain femme. Cette bourgeoise demoiselle est entichée de noblesse, et le baron, nouveau Dorante, exploite sa folie. Il proclame ses relations avec les souverains étrangers ; il correspond avec le roi d'Angleterre et le prince de Syracuse. Il vante ses palais qu'il décrit longuement, ses rentes, ses titres, toutes les richesses et toutes les charges qu'il recouvrera plus tard. En un mot, il conte à la bonne femme des histoires de bonne femme. Aveuglée par sa manie des grandeurs, la tia

Mónica accepte tout comme si c'était la vérité pure. « Elle est une pauvre villageoise, dit son frère, elle sait du monde ce qu'en savent les enfants au sein » (II, 4). Montepino la gruge ; il accumule les emprunts sur les emprunts ; les dettes ne l'effraient pas ; il ne les acquittera pas plus que Dorante n'acquitte les siennes. Tout doucement il soutire à la vieille une bague de diamant ; et l'on sait que Dorante en avait lui aussi soutiré une à M. Jourdain. Un autre jour, la tia Mónica offre au baron une prise de tabac ; lui, par distraction, garde la tabatière, qui est en argent. Le voici enfin à la veille d'épouser doña Isabel. Seulement, il voudrait que don Pedro dotât sa nièce. L'oncle, qui voit clair, refuse ; et le premier fiancé de doña Isabel, qui craint d'être supplanté, menace le baron de le tuer. Montepino se sauve, en laissant une lettre où il avoue qu'il n'est pas celui que pense la tia Mónica. Et celle-ci, enfin dessillée, se désole d'avoir pris pour un grand seigneur un chevalier d'industrie[1].

Dans doña Clara *(la Mogigata)* nous retrouvons encore Tartufe, et Arsinoé, et Isabelle, l'Isabelle de *l'Ecole des maris*.

Doña Clara, c'est Tartufe femme. Elle excelle à parler le jargon de la dévotion, ou plutôt elle

1. *La Señorita mal criada* d'Iriarte présente un faux marquis dont Moratín a pu se servir pour crayonner son « barón ».

est arrivée, par habitude, à ne connaître que celui-là. S'entretient-elle avec son père, don Martín? A toutes les questions elle répond en bigote. Elle renonce aux joies de ce monde, elle consacre sa vie à la prière et aux bonnes œuvres, aux jeûnes et aux macérations, aux lectures pieuses et aux oraisons mentales. Elle redoute les ruses du malin : « Le traître cherche seulement à perdre les âmes ; et la chair est fragile ; le siècle n'est que piège et embûche » (III, 4). S'entretient-elle avec son oncle, don Luis? Même langage. « Il y a dans Tolède, lui dit don Luis des jeunes gens honorables, de mérite et de noble race; nous en trouverons un pour toi. » — « Moi mariée!... Je connais et je fuis les vanités mondaines... J'ai déjà un meilleur époux.. , qui ne se lasse pas d'aimer... et qui, par des récompenses éternelles, couronne et paye les ennuis de cette vie transitoire » (III, 7). Avec sa cousine, doña Inés? Même langage. « Il n'y a de beauté qu'en Dieu; nous, les créatures, nous sommes toutes imparfaites » (I, 8). Avec celui qui deviendra son fiancé, puis son mari? Même langage encore. « Toujours retirée à la maison, j'ai pour toilette cet humble vêtement, et pour passe-temps la dévotion et la lecture des bons livres, des livres saints » (II, 3). Une seule personne est sa confidente ; c'est Lucia, sa servante ; un seul homme était le confident de Tartufe ; son valet, Laurent.

Don Luis et doña Inés, qui sous ces dehors « plâtrés » de la religion ont reconnu la fausse dévotion, essayent de redresser doña Clara et de lui inspirer l'amour de la droiture. Mais la « cafarde » continue à jouer son rôle de sainte, à tromper, à mentir. Quand son père la regarde, « elle feuillette des livres de piété » ; seule, elle lit « des poésies joyeuses, des histoires d'amour..., des ouvrages de philosophie aimable, où sous couleur de prêcher la vertu, on enseigne la corruption[1] » (I, 1). Surprise par don Luis près de l'appartement de don Claudio, elle feint de chercher « une estampe religieuse, cadeau du père Berlanga » (III, 7).

Une autre fois elle cause en cachette avec don Claudio, lorsque survient doña Inés ? Don Claudio s'esquive ; mais, dans sa précipitation, il heurte et renverse une chaise. Au bruit don Martín accourt ; il demande des explications. Qui donc s'entretenait avec don Claudio ? Clara ? Non, sûrement ; il n'y songe même pas. D'ailleurs doña Clara affirme effrontément qu'elle vient d'arriver, attirée par le vacarme. Si ce n'est Clara, c'est donc Inés ? Mais doña Inés proteste : et, en se défendant, elle laisse enten-

1. Moratín s'est-il souvenu d'Onuphre, le faux dévot de La Bruyère ? « Il y a quelques livres répandus dans sa chambre indifféremment ; ouvrez-les. C'est le *Combat spirituel*, le *Chrétien intérieur* et *l'Année sainte;* d'autres livres sont sous la clef. » *(Les Caractères*, XIII.)

dre que la coupable c'est sa cousine. Don Martín, qui est sûr de l'honnêteté de sa fille, s'indigne de l'audace de sa nièce. Alors doña Clara, hypocrite et doucereuse, avoue sa faute en des termes qui insinuent le contraire de ce qu'ils expriment. Tel Tartufe, accusé par Damis d'avoir courtisé Elmire, se disculpait en confessant la chose de manière à n'être pas cru.

Oui, mon frère, je suis un *méchant*, un coupable.	... soy muy mala... soy muy gran pecadora
Un malheureux *pécheur*...	Dios ha eligido este medio
Et je vois que le ciel pour ma punition	Para probarme .....
Veut me mortifier en cette occasion	Creed Cuanto dice...
Croyez ce qu'on vous dit.	(*La Mogigata*, II, 6.)
(*Le Tartufe*, III, 6.)	

Orgon s'imagine que Tartufe se ravale, par bonté pour ne pas charger Damis. Comment pousser plus loin l'abnégation et le sacrifice ? Don Martín ne s'émerveille pas moins devant celle qui, par charité chrétienne, se dénonce dans l'intention de ne pas charger sa cousine. D'autre part, Orgon s'emporte contre son fils, l'appelle traître, pendard, infâme, *coquin* et le chasse. Don Martín poursuit sa nièce d'insultes analogues : grande *coquine*, menteuse, serpent; et il finit par lui montrer la porte : « Va-t'en ; je ne veux plus te voir ; fuis hors de ma présence sur-le-

champ » (II, 6). Et en même temps, d'un geste tendre, il relève sa fille, qui s'est agenouillée devant lui, tout comme Orgon relève Tartufe, qui s'était jeté à ses pieds.

Dans toute cette scène Moratín traduit presque Molière. Don Martín ressemble trait pour trait à Orgon ; et doña Clara a le langage, le ton et l'attitude de Tartufe[1].

L'auteur du *Misanthrope* a aussi inspiré l'auteur de *la Mogigata*. Dans doña Clara pointe Arsinoé. Celle-ci a pour Alceste de la « tendresse d'âme » ; elle loue le mérite du misanthrope et critique cette coquette de Célimène

Indigne d'asservir le cœur d'un galant homme. (III, 7.)

Doña Clara, qui aime don Claudio, ne manque pas non plus de complimenter le jeune homme et de dénigrer doña Inés. Elle est d'ailleurs plus discrète qu'Arsinoé, plus discrète dans la flatterie, plus discrète surtout dans le blâme. « Je ne prétends pas, don Claudio, canoniser ma conduite en vous inspirant le mépris de ma cousine. Je sais seulement que nos caractères sont si différents, nos habitudes si opposées que nous ne nous ressemblons en rien... ; ma cousine, elle... mais je ne reprends pas ses actes, je ne veux pas qu'on puisse le penser, bien sûr que

1. Il n'est pas impossible que Moratín se soit souvenu aussi d'une pièce de Tirso de Molina : *Marta la piadosa*.

non, Jésus !... J'en vois beaucoup de mon âge (et peut-être en ai-je un exemple *tout près*) qui interprètent à leur façon des manières d'agir malhonnêtes et considèrent comme de la courtoisie et de la galanterie ce qui est un vice scandaleux » (II, 3). La vieille Arsinoé n'est pas plus rouée et plus sournoise que la jeune doña Clara ; elle ne médit pas avec plus d'adresse.

Il y a de l'Arsinoé dans doña Clara ; il y a aussi de l'Isabelle. — Mais Isabelle, l'Isabelle de *l'École des Maris*, la pupille de Sganarelle, nous est sympathique ; et doña Clara ne l'est pas ! — Il y a matière à discussion.

Isabelle use d'un stratagème pour épouser Valère et se débarrasser de son tuteur. Nous l'approuvons ; nous sommes avec elle ; au besoin nous serions ses complices. Sganarelle est si niais et si dur ! Il la prive de toutes les joies, des joies de la parure et des joies du monde. Il ne tolère que des habits de serge, et en guise de distraction il lui permet de tricoter des bas et de repriser du linge. Sa frayeur des galants et des « muguets » est telle qu'il forme le projet d'emmener la jeune fille, loin de Paris, dans sa maison des champs, parmi « les choux et les dindons » (I, 4). Bref, Sganarelle meurtrit cette pauvre âme, éprise de plaisirs honnêtes ; il l'emprisonne, il la séquestre. Aussi Isabelle a-t-elle recours à la ruse ; elle cache à son tuteur ses sentiments et ses desseins ; elle se défie de

cet homme qui lui a donné l'exemple de la défiance, et elle dupe celui qui la cloîtrait. A qui la faute ? A Sganarelle, qui, en agissant par la contrainte, appliquait une méthode d'éducation malsaine. Isabelle est au fond une honnête femme.

Et doña Clara ? Elle aurait pu l'être, elle le deviendra. A la fin elle se repentira, elle implorera le pardon de son oncle, de sa cousine, de son père. Elle le deviendra ; elle le deviendra parce que, à vrai dire, elle avait commencé par l'être. Elle l'aurait toujours été, si don Martín, émule de Sganarelle, ne l'avait pas obligée, par les menaces et la violence, à dissimuler ses sentiments, à déguiser ses goûts ; le père a été trompé, il n'a qu'à s'en prendre à lui-même ; il l'a mal dirigée ; il a, pour un temps, faussé l'âme de sa fille.

II

Tous les caractères que nous venons d'analyser sont nés par « contamination ». L'auteur ne s'est cependant pas limité à ce seul procédé d'imitation.

Tantôt le personnage, homme chez Molière, est femme chez Moratín : « l'Imposteur » devient « la Cafarde » ; M. Jourdain s'enjuponne et apparaît sous les traits de la tia

Mónica. Tantôt encore le personnage principal se transforme en personnage secondaire, ou le personnage secondaire en personnage principal : dans *le Bourgeois gentilhomme*, M. Jourdain est au premier plan et Dorante au second ; dans *el Barón*, Montepino-Dorante est au premier et la tia Mónica au second. C'est ce procédé que Moratín a employé dans la peinture de son Alceste. L'auteur du *Misanthrope* nous intéressait et s'intéressait surtout au misanthrope. Dans *la Comedia nueva*, don Pedro, l'Alceste espagnol, joue un rôle accessoire, bien qu'il fournisse le dénouement de la pièce.

Moratín use encore d'un moyen dont se sont servis force écrivains au cours des siècles. Il s'est demandé ce que deviendrait tel ou tel héros de Molière, s'il prenait de l'âge ; et il a composé en quelque sorte une « suite du *Misanthrope* », tout comme Fabre d'Églantine l'avait fait en 1790 et comme Courteline devait le faire en 1904.

On a beaucoup discuté, on discutera beaucoup sur l'Alceste de Molière. On a prodigué les remarques et les observations, les jugements et les dissertations ; et les commentaires se sont greffés sur les commentaires. Voici comment nous nous expliquons ce personnage. Alceste n'a été élevé ni chez les Jésuites comme un Corneille, ou un Molière, ni chez les Jansénistes comme un Racine. S'il avait été élevé dans un

« collège » ou aux « petites écoles », il aurait eu des camarades; et s'il avait eu des camarades, il aurait vite compris que l'humanité n'est pas parfaite. Sa mère, pensons-nous, l'aura gardé auprès d'elle pour se consacrer à son éducation ; elle aura renoncé au monde, elle se sera retiré dans ses terres ; et là, elle aura couvé son enfant. Elle a fait sans doute ce que J.-J. Rousseau recommandera ou plutôt commandera aux mères ; elle l'a tenu éloigné des étrangers, des indifférents, des voisins, des domestiques, persuadée que son fils était né bon et qu'il se gâterait au contact des hommes. Peut-être se sentant incapable de suffire à sa tâche, peut-être a-t-elle pris un précepteur ; mais, dans ce cas, elle a été pour lui une collaboratrice, ou une directrice. Peut-être encore a-t-elle cru qu'un enfant ne pouvait rester longtemps seul, entre sa maman et son maître, sans aucun petit ami du même âge ; et peut-être lui a-t-elle permis de jouer quelquefois avec l'enfant du manoir voisin, avec Philinte. Mais, en somme, elle a organisé autour d'Alceste une surveillance sévère et active pour le préserver de la contagion du dehors ; et elle s'est attachée à développer en lui les qualités qu'il avait en germe, à l'aiguiller vers le beau, à le dresser au bien, à le passionner pour le vrai. Tel fut Alceste enfant et adolescent.

A l'âge d'homme, il est parti pour Paris. Philinte, qu'il y retrouve, le présente dans les

milieux mondains. Mais là, Alceste est douloureusement surpris. Il pensait retrouver dans les autres ses propres vertus ; or nulle part il ne rencontre le naturel, la sincérité, la droiture. Au contraire partout, sous le mensonge des dehors, s'abrite l'infinie variété des travers et des vices. Il ne voit

> Que lâche flatterie,
> Qu'injustice, intérêt, trahison, fourberie. (I, 1.)

Bonté, reconnaissance, franchise, loyauté, vains masques dont se couvrent le calcul et l'égoïsme ; clinquant et faux brillants dont l'amour-propre s'est fait une parure. L'hypocrisie est souveraine ; elle a pour cortège la médisance, le dénigrement, la calomnie. Alceste est épouvanté en même temps qu'écœuré ; sa bile s'échauffe, il entre « en humeur noire, en un chagrin profond », il n'y peut plus tenir ; il enrage de découvrir qu'il y a sur terre deux catégories de gens seulement, la catégorie des forts qui sont méchants, et la catégorie des veules qui par complaisance deviennent les complices des premiers. Alceste, le bon Alceste, s'imaginait qu'il pénétrait dans un monde à la Corneille ; il est tombé dans un monde à la Rochefoucauld. Que faire ? Se retirer ? Non, ce serait lâcheté. Il a le cœur haut ; il restera ; il essayera de redresser cette société qui s'effondre dans la boue. Il éclairera les gens, il les sermonnera. Un sermonneur

dans les salons ! Il se rend ridicule ; il s'en aperçoit, et alors il fuit, loin du monde, loin du mal, vers

Un endroit écarté
Où d'être homme d'honneur on ait la liberté. (V, 8.)

Au fond Alceste est un désenchanté, qui a souffert doublement ; il a cru l'humanité meilleure qu'elle n'est et il a souffert de la trouver inférieure à l'idée qu'il en avait ; il a voulu la réformer et il a souffert de voir ses efforts stérilisés par le crime des uns et le nonchaloir des autres. Et il déteste maintenant les hommes parce qu'il les a trop aimés. La philanthropie l'a jeté dans la misanthropie.

Don Pedro de Aguilar *(la Comedia nueva)* est un Alceste vieilli. Il manifeste encore une haine vigoureuse contre l'hypocrisie des gens et l'ignorance des écrivains ; il a la rebuffade prompte ; il a des sautes de colère et de révolte. Devant don Eleuterio, il rabroue vertement le critique mielleux, don Hermógenes : « D'après ce que monsieur a lu de sa pièce, et aussi parce que vous la vantez, je conclus qu'elle est détestable, que l'auteur est un homme sans culture et sans talent, et que vous, vous êtes un demi-savant présomptueux et ennuyeux au possible ». Et comme le cuistre réplique au nom de Sénèque, don Pedro lui ferme brutalement la bouche : « Sénèque dit dans toutes ses lettres que vous êtes un grand pédant ridicule, et que je ne puis

vous supporter. Adieu » (I, 4). Ailleurs la femme de don Eleuterio, doña Agustina, émet quelques protestations ; don Pedro ordonne au mari de lui imposer silence : « Si vous êtes le mari de cette dame, faites-la taire. Il est vrai que je ne puis m'offenser de tout ce qu'elle dit. C'est chose ridicule pourtant qu'elle se mêle de parler sur ce qu'elle n'entend aucunement » (II, 7). Alceste a donc conservé quelque chose de sa brusquerie. Cependant l'âge, l'expérience, la douleur aussi (il est veuf, il a perdu ses enfants) ont tempéré sa fougue. Il vit à Madrid, il se promène, il assiste aux spectacles, prend sa part des amusements publics. Il a peu d'amis ; « mais ils sont sûrs », et il se délecte en leur compagnie ; « il leur doit les plus doux moments de sa vie » (I, 3). Au premier acte, il est un passage de la scène trois qui prouve clairement combien don Pedro s'est assagi :

Don Antonio. — Quand la vérité est dure pour celui qui doit l'entendre, que faites-vous?
Don Pedro. — Je me tais.
Don Antonio. — Et si votre silence vous rend suspect?
Don Pedro. — Je me retire.

C'est avouer qu'il se surveille, qu'il se contient, qu'il s'efforce au moins de se contenir. Il est toujours prompt à la riposte et à l'attaque ; mais il est moins hérissé, et, si l'on peut dire, plus *sociable*.

D'autre part ces penchants généreux, qui se devinaient dans Molière, se donnent carrière chez Moratín. Don Pedro s'attendrit sur la misère de l'auteur désemparé, qui n'a d'autres ressources que sa pièce pour nourrir sa femme, sa sœur et ses quatre enfants. Et, au lieu de lui prodiguer des conseils et de vaines consolations, il lui offre des secours efficaces ; il paye ses dettes, il le recueille dans une de ses propriétés. Là don Eleuterio apprend le métier de régisseur, et, quand il sera au courant, il gèrera le domaine. Doña Agustina, renonçant à ses jouissances malsaines de bas-bleu, remplira ses devoirs d'épouse et de mère ; et doña Mariquita, que désole la fuite criminelle de don Hermógenes, trouvera par les soins de don Pedro un fiancé digne d'elle. Tous se répandent en effusions et en remerciements ; mais le bon Alceste se déclare largement payé par le plaisir qu'il a d'accomplir une action vertueuse.

Le héros de Molière est double : il est satirique et généreux. L'auteur du *Misanthrope* avait appuyé sur le premier trait ; l'auteur de *la Comedia nueva* appuie sur le second. Mais Moratín est-il vraiment original à cet égard ? N'imiterait-il pas ici Fabre d'Eglantine? Le *Philinte de Molière* (c'est le titre du drame de Fabre d'Eglantine) avait paru en 1790 ; et *la Comedia nueva* est de 1792. Or Moratín, qui, dès avant son séjour en France était enthou-

siaste de notre littérature, l'était sans doute davantage encore à son retour en Espagne. Il est probable qu'il s'intéressait aux œuvres contemporaines et connaissait tout ce qui se jouait, tout ce qui se publiait à Paris. Dévot de Molière, il devait s'informer plus particulièrement de ce qui avait trait à son modèle. Dès lors ne serait-ce pas merveille qu'il eût ignoré la pièce de Fabre d'Eglantine? Et, s'il ne l'a pas ignorée, pourquoi ne s'en serait-il pas inspiré? Justement Fabre d'Eglantine présente un Alceste, rude encore et bourru, mais compatissant et si serviable qu'il secourt un de ses semblables, sans l'avoir jamais vu, sans savoir qui il est. On conviendra que l'Alceste de Moratín, bienfaiteur d'une famille qu'il ignorait la veille, offre quelques traits de ressemblance avec ce nouvel Alceste. Bien mieux, Fabre d'Eglantine suppose que son héros donne asile dans sa terre à un homme « pauvre, mais honnête ». N'est-ce pas le dénouement de *la Comedia nueva?*

Il est donc légitime de penser que, tout en écrivant une « suite du *Misanthrope* », Moratín « contaminait » encore. Seulement des deux personnages qu'il fondait dans son don Pedro, un seul venait directement de Molière ; l'autre venait de la même source, mais indirectement, par l'intermédiaire d'un premier imitateur.

C'est aussi un Philinte vieilli que don Antonio *(la Comedia nueva)*. Molière offrait plusieurs

modèles à Moratín. Dans *l'Impromptu*, il signale « ceux qui se font les plus grandes amitiés du monde, et qui, le dos tourné, font galanterie de se déchirer l'un l'autre » (sc. 3). Mais Moratín ne nous a jamais représenté en pied, — pas plus que Molière d'ailleurs; et ils ont eu raison tous les deux; — ce personnage antithétique trop facile à peindre. Don Antonio complimente par devant et ne déchire pas par derrière. Ce n'est ni un médisant ni un calomniateur. — Dans *l'Impromptu* encore Molière attire notre attention sur « ceux qui caressent également tout le monde, qui promènent leurs civilités à droite et à gauche, et courent à tous ceux qu'ils voient avec les mêmes embrassades et les mêmes protestations d'amitié » (sc. 3). C'est parmi ces bénisseurs qu'il faut chercher le premier crayon de Philinte. L'auteur du *Misanthrope* emprunte à l'auteur de *l'Impromptu* pour mettre à la scène l'ami d'Alceste... et de tout le monde. Mais l'auteur du *Misanthrope* a une tout autre expérience que l'auteur de *l'Impromptu*. Il élargit la conception de son personnage, il le dote d'une vigueur singulière ; il le présente sous les traits d'une sorte de philosophe déçu et désabusé comme Alceste, mais qui, à l'inverse d'Alceste, sourit de s'être leurré et loue du bout des lèvres ce qu'il blâme en son for intérieur. Philinte ne s'offensera pas plus :

De voir un homme fourbe, injuste, intéressé,
Que de voir des vautours affamés de carnage,
Des singes malfaisants et des loups pleins de rage. (I, 1.)

Que de mépris pour l'humanité sous ce flegme apparent ! Dans le *Misanthrope* il y a deux misanthropes ; et le plus âpre, c'est Philinte, l'amène Philinte.

Don Antonio reproduit Philinte, mais Philinte sans son mépris, Philinte sans son âpreté, Philinte adouci par l'âge (ou par la sincère Eliante). Est-ce à dire que nous retombions dans *l'Impromptu ?* Il n'en est rien, heureusement : nous sortons du *Misanthrope;* mais nous ne revenons pas à *l'Impromptu*. Don Antonio diffère de ces adulateurs qui se précipitent à votre rencontre et vous obsèdent de leurs offres de services : « Monsieur, votre très humble serviteur ; Monsieur, je suis tout à votre service. Tenez-moi des vôtres, mon cher. Faites état de moi, monsieur, comme du plus chaud de vos amis » (sc. 3). Don Antonio diffère des empressés de cet acabit. Il ne se jette pas à la tête des gens; il est aimable avec eux, voilà tout, mais il ne les persécute pas, il ne les assassine pas de ses protestations sans fin. De plus il ne s'adresse pas à des personnages de sa classe, dont il aura peut-être besoin un jour ; mais (et c'est une originalité du héros de Moratín) il se penche vers les malheureux dont il n'a rien à attendre ; et, en leur laissant l'espoir erroné dont ils ber-

cent leur misère, il estime qu'il accomplit un devoir. « Ne serait-ce pas chose cruelle d'aller distribuant à droite et à gauche d'amères désillusions à certaines gens dont le bonheur réside dans leur propre ignorance? » (I, 3.) Don Antonio a pour les humbles de la compassion et de la sympathie. Il est vrai que sa bonté, peu agissante, ne se manifeste guère que par des paroles. Du moins est-il bien intentionné; s'il n'a pas un grand cœur, il a quelque tendresse d'âme. C'est un de ces hommes qu'aimeraient, à l'heure où ils n'ont pas l'effusion bruyante, un La Chaussée, un Diderot, un Sedaine; et, en effet, en lisant le rôle de don Antonio, on sent l'influence de la « comédie larmoyante » sur l'auteur. Don Antonio, c'est du Molière retouché par Sedaine; c'est du bon Sedaine, du Sedaine ramassé, concentré ; mais c'est du Molière quelque peu lavé et comme dégradé.

Don Pedro et don Antonio occupent dans *la Comedia nueva* une place plus effacée qu'Alceste et Philinte dans le *Misanthrope*. Il arrive parfois à Moratín de conserver au personnage qu'il emprunte l'importance qu'il avait dans l'original.

L'une des créations les plus charmantes de Molière, c'est Agnès. Agnès est-elle une fillette? Elle est plus. Est-elle une jeune fille? Non, elle est un peu moins. Elle a la grâce des choses qui commencent, de l'aurore, du printemps.

Son cœur s'ouvre aux caresses de l'amour comme la fleur aux caresses du soleil. Elle entrevoit, à travers la brume bleue du rêve, un monde dont elle n'avait pas l'idée, où l'on goûte des voluptés qu'elle devine à peine, où l'on se sent frissonner d'un frisson délicieux et mystérieux ; et elle jouit de la surprise, et elle jouit du bonheur qui vient. Ce portrait d'Agnès est exquis. Molière a souvent des touches rudes pour crayonner ses jeunes filles ; ici, il a révélé une délicatesse et un art de la mesure qui sont le régal des connaisseurs. Le peintre d'Ophélie n'a pas eu plus de discrétion ; le peintre de Chérubin n'en aura pas davantage. Refaire Agnès, c'est un projet audacieux ; on risque d'échouer. Moratín a presque échoué. Sa doña Francisca *(el Sí)* est composite ; elle est à la fois une enfant et une femme. Elle poursuit des papillons, elle remplit d'eau les trous de fourmis, elle joue avec une petite clochette d'argile, avec une sainte Gertrude en sucre d'orge, avec mille babioles, cadeaux des religieuses du couvent voisin. Voilà des amusements de fillette. Mais, soudain, elle s'écrie : « Je sais ce que c'est d'aimer véritablement, et les larmes qu'il en coûte » (II, 1). Ce cri nous interloque : nous ne reconnaissons plus l'enfant de tout à l'heure. Doña Francisca est ce qu'elle est, une fillette, et ce qu'elle sera, une femme. Les traits ne sont pas fondus ; ils sont juxtaposés.

III

Jusqu'ici nous avons vu un Moratín qui imite; mais parfois il se révèle original.

En général les jeunes premiers de Molière sont flous. Moratín essaye de marquer quelques-uns des siens de traits précis. L'intrépide Leonardo *(el Barón)* est prêt à toutes les audaces pour garder sa fiancée, Isabel : « Qui aime comme moi, tente tout... La fortune a toujours été la compagne de ceux qui osent ; le lâche qui la redoute, l'a toujours eue contre lui » (I, 15). Il provoque le baron, son rival, et il le menace, s'il ne le trouve pas sur le terrain à l'heure fixée, de lui traverser la poitrine d'un coup d'escopette, n'importe où qu'il le rencontre, « seul ou entouré d'amis, armé ou non, dans la rue, partout, dans sa maison, à l'église » (II, 2). Ce Leonardo ne badine pas avec l'amour; il est de ces Espagnols passionnés qui risquent le « presidio » pour se venger d'un rival. Don Carlos est un officier *(el Sí)*. Dans la dernière guerre il a pris deux batteries, encloué des canons, ramené des prisonniers, et, en récompense de ces services, il a reçu du roi le grade de lieutenant-colonel et la croix d'Alcántara. Ce hardi soldat est d'ailleurs tout petit enfant, lorsqu'il paraît devant son oncle, le bon don Diego ; et le contraste est des plus heureux.

Il y a trois autres personnages, tous trois importants, que Moratín semble n'avoir pas pris à Molière. Ce sont ceux de doña Beatriz, de don Diego, de doña Irene.

Doña Beatriz *(el Viejo y la Niña)* est la sœur du vieux don Roque, la belle-sœur de la jeune doña Isabel. En elle l'auteur pourrait nous montrer une sœur dévouée et une belle-sœur grincheuse, hargneuse, méchante. Elle aurait secondé son frère; elle l'aurait aidé à isoler doña Isabel; elle aurait activé sa méfiance et ses soupçons; bref elle aurait concouru au martyre de la jeune femme, elle aurait tenu l'un de ces rôles que remplissent les traîtres de mélodrame. Tout au rebours, il était loisible à Moratín de faire de doña Beatriz l'alliée de doña Isabel et l'ennemie de don Roque. Elle aurait joué un vilain tour à son frère, en jetant sa belle-sœur dans les bras de don Juan. Elle aurait été une manière d'entremetteuse, d'entremetteuse à demi-honnête, qui, par amusement et par malice, sans esprit de lucre, favorise les amours des jeunes et contrecarre les tendresses séniles. Dans le premier cas, doña Beatriz, complice de don Roque, eût été banale au possible; dans le second cas, elle n'eût au contraire pas manqué d'intérêt. Moratín n'a eu, ou du moins n'a adopté, ni la première, ni la seconde de ces conceptions; il en a suivi une troisième, qui est excellente. Doña Beatriz est une femme sincèrement attachée et à

son frère et à sa belle-sœur, sans cesse prête, au risque de s'attirer des rebuffades, à les protéger tous les deux, l'un contre ses défauts, l'autre contre sa passion. Elle catéchise don Roque et le malmène, désireuse de l'améliorer, de le guérir de son humeur jalouse et chagrine. Elle l'engage à ne plus cloîtrer sa femme, à ne pas lui interdire les visites, les distractions honnêtes, à ne pas provoquer chez elle la crainte et le dégoût, à ne pas se comporter en tyran. De la sorte elle défend et don Roque contre sa sotte brutalité et doña Isabel contre don Roque.

Elle défend encore doña Isabel contre don Juan, qu'elle adjure de ne pas troubler la paix déjà fort compromise du ménage. Et surtout elle la défend contre elle-même, contre une surprise de ses sens, contre l'entraînement irréfléchi de son amour. Elle en appelle à ses sentiments d'honneur; elle la supplie d'éviter don Juan : « Des combats d'amour on ne sort victorieux qu'en fuyant. Ne l'écoute pas, ne le vois pas; et en attendant nous chercherons à l'écarter... Je lui parlerai aujourd'hui même; je m'informerai de ses projets; et, d'une manière ou d'une autre, il quittera la maison... S'il t'aime, il ne t'exposera pas à être mal notée de la ville, déshonorée, honnie de ton mari... Il importe que sous aucun prétexte tu ne revoies don Juan. Je lui dirai, moi, ce que tu as à lui dire » (II, 10).

Ce langage est énergique et vigoureux ; c'est celui du devoir.

Doña Beatriz sait tenir aussi celui de la tendresse ; elle connaît les mots qui soulagent, qui sont un baume pour l'âme meurtrie, qui suggèrent la vision d'un avenir rasséréné, d'un horizon redevenu bleu après les bourrasques : « Bientôt tu jouiras d'une existence heureuse, paisible... N'en doute pas, ma chérie... ; aujourd'hui tu pleures, tu te lamentes sur ton sort ; un jour viendra, où tu auras honte de te rappeler ta folie, où tu diras : « Seigneur, quelle était ma passion ! Je ne m'appartenais pas, ce n'est pas possible ; car si j'avais pensé au danger, l'idée que mon honneur courait des risques ne m'eût pas permis un seul instant de pareils excès... » Chasse ton amour ; tu as toujours été bonne chrétienne, très honnête... » (III, 1). Et plus tard, lorsque doña Isabel annonce sa résolution de quitter son mari et de mettre un terme à ses maux en se réfugiant au couvent, doña Beatriz élève la voix en sa faveur et conjure don Roque, tout en l'apaisant, de ne pas s'opposer à ce dessein. Ici encore le ton est ferme et élevé, malgré l'émotion qui sourd à travers les mots : « Il suffit qu'elle ne t'ait pas offensé, il suffit qu'elle choisisse un moyen de ne jamais t'offenser : ton honneur reste entier. Laisse-la vivre en un lieu où elle n'ait pas à te haïr » (III, 13).

Telle est doña Beatriz, sœur et belle-sœur

aimante, sincèrement aimante, mais raisonnable et comme virile dans son affection. Elle se courbe vers ceux qui souffrent; elle les réconforte, sans user de subterfuges et de sophismes, en invoquant les lois impérissables de la raison. Incapable d'une pitié de façade et d'une commisération stérile, elle sonde la plaie, et la nettoie, et la panse d'une main ferme.

Elle est une femme forte.

Le second portrait est celui de don Diego. Pour Agnès, Molière avait créé Arnolphe; pour doña Francisca, Moratín crée don Diego (*el Sí*). L'auteur avait déjà dessiné un vieillard amoureux, don Roque, dans *el Viejo y la Niña;* mais il l'avait affublé d'un caractère repoussant, où il y avait des traits de Sganarelle, d'Harpagon, d'Argan... Le vieux don Diego[1] est sympathique. A maintes reprises il engage doña Francisca à l'éclairer sur les sentiments qu'elle éprouve à son égard; il ne l'épousera que si elle y consent; il veut l'obtenir d'elle-même. Il ne se fie qu'à demi aux protestations de doña Irene, la mère de doña Francisca, qui l'assure de la tendresse de sa fille. Et lorsqu'il apprendra que la jeune fille aime son propre neveu, don Carlos, il s'effacera devant lui. Un pareil caractère est assez complexe pour offrir de l'intérêt.

1. A la rigueur, on pourrait voir dans l'Ariste de *l'École des maris* le prototype de don Diego. Mais Ariste est ébauché, rien de plus; don Diego est peint, en pied.

Don Diego est vraiment amoureux; les affres de la jalousie le torturent : « Qui dois-je accuser? Est-ce elle qui est coupable, ou sa mère, ou ses tantes, ou moi-même?... Sur qui, oui, sur qui doit retomber cette colère que, malgré tous mes efforts, je ne puis contenir?... La nature l'avait faite si aimable à mes yeux!... Quelles espérances flatteuses n'avais-je pas conçues! Quelles félicités ne me suis-je pas promises!... De la jalousie!... Moi!... A quel âge suis-je donc jaloux!... C'est une honte!... Mais cette inquiétude que je ressens, cette indignation, ces désirs de vengeance, d'où provient tout cela? Comment faut-il que je l'appelle? » (III, 4.)

Cependant, s'il aime doña Francisca, pourquoi se retire-t-il? Il se retire précisément parce qu'il l'aime et que, partant, il veut son bonheur, à elle. Il se retire aussi par affection pour son neveu, don Carlos, qui, de désespoir, est prêt à chercher dans la guerre une occasion de se faire tuer. Il se retire encore par devoir : « Je pouvais séparer Francisca et Carlos à jamais et savourer la joie tranquille de posséder cette aimable enfant; mais ma conscience se révolte » (III, 13). Il se retire enfin par égoïsme. Par égoïsme? Oui; et c'est fort bien. Un don Diego qui serait parfait manquerait de naturel et d'*humanité*. Mais il est homme, et il a ses faiblesses. Ce qu'il cherchait dans le mariage, c'était moins une femme qu'un intérieur. Ses plaintes de céli-

bataire ne laissent aucune place au doute : « Toujours se battre avec des gouvernantes, plus méchantes les unes que les autres, gourmandes, intrigantes, bavardes, hystériques, vieilles, laides comme des diables! » (I, 1.) Il voulait à son foyer une jeune femme, jolie, propre à l'entourer de ses soins affectueux. Il l'aura, cette femme, seulement elle ne sera pas son épouse, elle sera sa fille. De là ces mots si touchants dans leur égoïsme : « Reçois les baisers de ton nouveau père... *Je ne crains plus la solitude terrible qui menaçait* ma vieillesse » (III, 13).

Le troisième portrait, que trace Moratín sans imiter Molière, est un portrait-charge. Doña Irene *(el Sí)* est une maman qui rêve d'un beau, par conséquent d'un riche mariage pour sa fille. Elle a perdu trois maris et vingt et un enfants. Il ne lui reste plus que doña Francisca, qu'elle destine au vieux don Diego. Seulement doña Francisca ne dit pas oui ; d'ailleurs elle ne dit pas non ; elle ne dit rien, ou à peu près rien. Don Diego, de son côté, a des appréhensions; il s'avance et recule. Doña Irene est donc forcée d'aiguillonner à la fois l'une et l'autre. Songe-t-elle que par ce mariage elle sortira elle-même de sa pauvreté ? Peut-être ; pareil sentiment est bien humain. Toujours est-il qu'elle croit ainsi assurer le bonheur de sa fille. Elle est donc sympathique.

En même temps elle prête à rire. D'abord

elle pense connaître sa fille à fond, et tombe de son haut à la nouvelle que doña Francisca est éprise de don Carlos.

Don Diego. — Il y a quelque chose comme un an, un peu plus ou un peu moins, que doña Francisca a un autre amoureux. Ils se sont parlé maintes fois ; ils se sont écrit ; ils se sont promis de s'aimer avec fidélité, avec constance... Bref, la passion les embrase, une passion si forte que les difficultés et l'absence, loin de l'amoindrir, ont efficacement contribué à la rendre plus intense.

Doña Irene. — Mais ne comprenez-vous pas, monsieur, que c'est un pur commérage imaginé par quelque mauvaise langue qui nous veut du mal ?... Eh quoi ! la fille de mes entrailles, enfermée dans un couvent, pratiquant tous les jeûnes, sans cesse accompagnée de ces saintes religieuses !... Une enfant qui ne sait pas ce que c'est que le monde, qui n'est pas encore autant dire sortie de sa coquille ! (III, 11.)

Mais don Diego démontre à doña Irene qu'elle se trompe ; et comme les arguments sont sans réplique, la pauvre femme s'indigne ; menaçante, la main haute, elle se précipite sur sa fille : « Comment ! C'est donc vrai ce que disait monsieur ! Canaille ! Grande canaille ! Tu te souviendras de moi » (III, 13). Elle est furieuse de son long aveuglement ; et sa colère est des plus réjouissantes. Doña Irene est drôle comme tou-

tes les personnes qui s'imaginent savoir et qui ne savent pas et qui tempêtent quand elles parviennent à savoir.

Elle est drôle en second lieu parce qu'elle a le travers, très naturel chez une veuve qui a eu tant de maris et par alliance tant de parents, de parler de ses proches, du matin au soir, intarissablement. Elle abonde en souvenirs, en digressions, en détails oiseux : « Cette petite est le portrait vivant de son aïeule (que le Seigneur lui soit clément !), doña Jerónima de Peralta.... J'ai cette toile à la maison, et vous l'aurez sans doute vue. On avait fait cette peinture pour l'envoyer à son oncle, l'évêque élu de Méchoacan. Il est mort en mer, ce bon religieux, et ce fut un déchirement pour toute la famille.... Aujourd'hui encore nous regrettons sa perte ; et en particulier mon cousin, don Cucufate, régidor perpétuel de Zamora, ne peut entendre parler de sa grandeur sans fondre en larmes » (II, 5). Et encore : « Le parrain de Francisca ne l'a pas revue depuis le jour où il l'a tenue sur les fonts baptismaux ; mais il l'aime, il l'aime ! A tous ceux qui passent par le bourg d'Osma il demande comment elle va » (II, 5). — Elle rappelle les maladies de celui-ci et de celui-là : « Mon premier mari était sain, Dieu merci, comme une pomme. Il n'a connu d'autre mal qu'une espèce d'épilepsie qui le prenait de temps en temps. Mais aussitôt après

notre mariage les attaques se multiplièrent et avec tant de violence qu'au bout de sept mois je me trouvai veuve et enceinte d'un enfant qui vint ensuite au jour et qui mourut enfin de la rougeole » (I, 4). Ses propres maladies lui reviennent à la mémoire : « Depuis ma dernière fausse couche, mes nerfs sont restés extrêmement délicats.... Et il y a de cela dix-neuf ans si même ce n'est pas vingt » (III, 11). Quand elle a fini de conter ce qui la concerne et ce qui concerne ses proches, elle se rejette sur les parents de ses parents : « L'auteur qui est le neveu de mon beau-frère, le chanoine de Castrojeriz... » (I, 3). La servante Rita, fine mouche, met à profit cette manie de la bonne vieille : « Je retiendrai madame ; je lui parlerai de tous ses maris, et de ses beaux-frères, et de l'évêque qui a péri en mer » (1, 9).

Rien de plus amusant, on le voit et de plus naturel, que cette caricature. Il est regrettable que Moratín ne se soit pas hasardé plus souvent à marcher seul : sa galerie est riche en répliques de Molière ; mais les originaux de Moratín y sont trop rares.

CHAPITRE IV

LES IDÉES LITTÉRAIRES ET MORALES

I

En littérature, Molière exige avant tout le naturel. S'il préfère la comédie à la tragédie, c'est qu'il y a plus de vérité dans la première que dans la seconde. En effet, auteur tragique, « vous peignez des héros, vous faites ce que vous voulez. Ce sont des portraits à plaisir, où l'on ne cherche point de ressemblance, et vous n'avez qu'à suivre les traits d'une imagination qui se donne l'essor et qui souvent laisse le vrai pour attrapper le merveilleux ». Au contraire, auteur comique, « vous peignez des hommes, et il faut peindre d'après nature. On veut que ces portraits ressemblent, et vous n'avez rien fait, si vous n'y faites reconnaître les gens du siècle ». *(Critique de l'Ecole des femmes*, 7).

Ce souci du naturel se retrouve partout dans Molière. Les pédants l'accusent-ils de négliger

les règles, notamment celles des trois unités ? Il proteste de son respect ; seulement cette trinité de règles n'est pas pour lui un mystère inviolable. En les proclamant, Aristote et Horace se bornaient à appuyer de leur autorité des « observations que le bon sens a faites... ; et le même bon sens qui fit autrefois ces observations les fait aisément tous les jours sans le secours d'Horace et d'Aristote. » *(Critique*, 7.) Elles sont bonnes dans la mesure où elles sont raisonnables. Or, elles ne sont raisonnables que si elles assurent le succès. « Je voudrais bien savoir si la grande règle de toutes les règles n'est pas de plaire, et si une pièce de théâtre qui attrape son but n'a pas suivi un bon chemin. » *(Critique*, 7.) Et l'auteur ne développe pas cette idée pour les besoins de la cause, pour défendre son *Ecole des Femmes* contre la haine des cuistres. Il n'y a pas là un plaidoyer de circonstance. Déjà, dans la préface des *Fâcheux*, Molière proclamait qu'il est « aussi difficile de combattre un ouvrage que le public approuve que d'en défendre un qu'il condamne ».

Excellente chez les auteurs dramatiques, la simplicité l'est aussi chez les poètes de tous genres. L'auteur des *Femmes savantes* et du *Misanthrope* crible de ses épigrammes un Trissotin, un Vadius, un Oronte. Pourquoi tant de traits? Parce que ces pédants et ces précieux fardent, maquillent la nature, parce qu'il met-

tent du rouge et du blanc à leur esprit, parce qu'ils ne présentent leurs idées que pomponnées et enrubannées, parce qu'enfin, mièvres et maniérés, fades et façonniers, ils prennent l'artifice pour l'art. Cette poésie de ruelle alambiquée, quintessenciée, musquée, dégoûte Molière : il en a la nausée. Et pour se remettre, il entonnerait volontiers les couplets d'Alceste :

> Si le roi m'avait donné
> Paris, sa grand' ville... (I, 2).

ou même ceux de M. Jourdain :

> Je croyais Jeanneton
> Aussi douce que belle... (I, 2).

Et il expliquerait ses goûts en reprenant les vers du *Misanthrope :*

> La rime n'est pas riche, et le style en est vieux.
> Mais ne voyez-vous pas que cela vaut bien mieux
> Que ces colifichets dont *le bon sens murmure*,
> Et que la passion parle là toute pure? (I, 2.)

Elles n'ont guère d'originalité, ces bonnes chansons populaires; mais elles ont tant de grâce en leur naïveté! Un parfum s'en dégage, sain et vieillot; et Molière le respire avec attendrissement.

Molière serait donc une manière de folkloriste?

Il se pourrait, après tout. A une époque qui méprisait la littérature des siècles précédents, Molière aimait le moyen âge. Il lui empruntait des sujets, et tirait par exemple *le Médecin*

malgré lui du *Vilain mire*. Et il lui empruntait des mots, de ces mots expressifs, parfois gaillards, que l'intervention chirurgicale de Malherbe et de l'Académie avait, au grand désespoir d'un La Bruyère[1] et d'un Fénelon[2], extirpés du vocabulaire français. D'autre part il n'est pas impossible que dans ses pérégrinations à travers les provinces Molière ait appris les patois du Midi[3].

1. *Les Caractères*, XIV.
2. *La Lettre à l'Académie*, III.
3. Il se peut que pour écrire le rôle de Lucette, l'auteur de *Monsieur de Pourceaugnac* ait demandé à un ami une version patoise du texte qu'il rédigeait lui-même en français. Mais nous aimons mieux croire qu'il s'était initié aux dialectes méridionaux. On admet d'ordinaire que pendant son long séjour dans le Sud-Est il a beaucoup observé et beaucoup appris. Mais sa tâche aurait été des plus malaisées s'il avait été incapable de converser avec les gens de ces régions, en leur langue. Il n'aurait pas été compris. Quiconque ignorait le patois s'exposait à ces sortes de mésaventures que raconte Racine dans une lettre à La Fontaine : « J'avais commencé dès Lyon à ne plus guère entendre le langage du pays, et à n'être plus intelligible moi-même. Ce malheur s'accrut à Valence, et Dieu voulut qu'ayant demandé à une servante un pot de chambre elle me mit un réchaud sous mon lit... Mais c'est encore bien pis dans ce pays (à Uzès) : je vous jure que j'ai autant besoin d'un interprète qu'un moscovite en aurait besoin à Paris... Hier, ayant besoin de petits clous à broquette pour ajuster ma chambre, j'envoyai le valet de mon oncle en ville, et lui dis de m'acheter deux ou trois cents de broquettes; il m'apporta incontinent trois bottes d'allumettes. Jugez s'il y a sujet d'enrager en de semblables malentendus. Cela irait à l'infini si je voulais dire tous les inconvénients qui arrivent aux nouveaux venus en ce pays comme moi. » (A Uzès, le 11 novembre 1661.) Et encore : « Je n'entends pas le français de ce pays-ci, et on n'y entend pas le mien. » (A M. Vitart, Uzès, le 15 novembre 1661.) Molière aurait donc eu bien de

Peut-être songeait-il qu'il s'ouvrait ainsi pour plus tard une source de comique ; mais peut-être aussi les étudiait-il tout bonnement pour ce qu'ils ont de savoureux et de pittoresque, comme Malherbe, le vigoureux ennemi des provincialismes, avait étudié le provençal, avec désintéressement, par plaisir, par dilettantisme.

Moratín a les mêmes principes dramatiques que Molière. Mais, plus sévère et plus strict, il attache une plus grande importance aux règles[1]. Ce n'est pas à lui qu'on appliquerait les vers de l'auteur de *l'Art poétique :*

Un rimeur, sans péril, delà les Pyrénées,
Sur la scène en un jour enferme des années.
Là souvent le héros d'un spectacle grossier,
Enfant au premier acte, est barbon au dernier. (III.)

la peine à entendre les gens du terroir. Il devait chercher à s'instruire d'abord dans l'idiome de ces provinces.

D'ailleurs, l'étude des patois du Midi est assez facilement accessible à ceux qui connaissent le latin et l'espagnol. Or, Molière, l'ancien élève du collège de Clermont, avait fait du latin ; et il est hors de doute qu'il savait l'espagnol (cf. E. Martinenche, *Molière et le théâtre espagnol, op. cit.*, préface).

Nous admettons, du reste, que Molière ne connaissait pas assez les dialectes du Midi pour les distinguer avec sûreté les uns des autres. Ainsi l'auteur de *Monsieur de Pourceaugnac* nous présente d'abord Lucette comme une « feinte gasconne » ; or, plus loin, il nous dit qu'elle contrefait « une Languedocienne ». (II, 8)

1. Il les justifie et les exalte dans le *Discurso preliminar;* et à ceux qui objectent la difficulté de les observer, il répond dédaigneusement : « Qui donc s'est imaginé, jusqu'à maintenant, qu'il était aisé d'écrire une comédie excellente ? »

Boileau applaudirait Moratín. Cervantes l'applaudirait aussi ; car il se plaignait des comédies irrégulières de son temps. Son réquisitoire est bien connu; et il semble que Boileau s'en soit inspiré[1] : « Y a-t-il rien de si extravagant que de montrer un personnage qui, enfant au maillot (niño en mantillas) dans la première scène, est un homme barbu (hecho hombre barbudo) dans la seconde?... J'ai vu une comédie dont le premier acte se passait en Europe, et le deuxième en Asie ; le troisième s'achevait en Afrique. Si la pièce avait eu quatre actes, le quatrième, j'imagine, aurait pris fin en Amérique. » *(Don Quijote*, première partie, IV, 47.) Ainsi plaisantait Cervantes. Il est vrai qu'il n'était pas d'accord avec lui-même, et que dans ses propres pièces il faisait fi des règles dont il prônait le respect dans *Don Quijote*[2].

Moratín, lui, a foi dans les règles; et il les applique scrupuleusement. Aussi a-t-il de l'au-

1. Boileau connaît l'espagnol : « Je sais assez bien l'espagnol. » (Boileau à Brossette. Paris, 10 juillet 1701.)

2. Moratín admire en Cervantes « l'écrivain de talent, agréable et élégant, auteur, en un mot, de *Don Quijote* »; mais il méprise le barbouilleur de drames, celui qui « loin de travailler à l'amélioration du théâtre, *comme il aurait pu le faire*, cherchait seulement à se procurer les ressources dont avait besoin son habituelle pauvreté; et qui écrivait comme le reste de ses contemporains et oubliait enfin ce qu'il savait pour se plier au goût de la foule et mériter ses applaudissements ». *(Discurso sobre los orígenes del teatro español.)*

torité lorsqu'il critique ceux qui ne les respectent pas.

Dans *la Comedia nueva* il nous présente un sans-le-sou, un souffre-la-faim, don Eleuterio, qui fut jadis employé dans un bureau de loterie, puis domestique; mais le pauvre misérable, qui n'arrive pas à nourrir sa femme et ses enfants, espère se tirer d'affaire en comédies. Il se met à l'œuvre. Seulement la concurrence est grande; les écrivains faméliques abondent. En voici un autre; c'est un étudiant de Galice qui arrive « avec son bissac plein de manuscrits, comédies, opérettes, saynètes... une belle salade, quoi! » (I. 3.) En voici encore un autre qui orne ses élucubrations de ce titre pompeux : *le Monstre le plus merveilleux de la mer Calédonienne* (II, 3). Savez-vous ce qu'il était, ce troisième poète? Tailleur, parfaitement, tailleur, et il a laissé là ses ciseaux et ses coupons, comme don Eleuterio ses balais et ses brosses; et du jour au lendemain, sans préparation et sans étude, avec le magnifique aplomb des ignorants, il s'est improvisé auteur[1].

Etonnez-vous après cela que les lettres périclitent. Autrefois Boileau conseillait aux méchants versificateurs de prendre en main la

1. Dans le *Discurso preliminar* Moratín conte les succès dramatiques d'un tailleur, don Juan Salvo y Vela, qui, dans ses hivers « amoncelle toutes les extravagances qu'on veut, et même quelques autres ».

truelle et de gâcher du mortier; maintenant, par un revirement inattendu, les maçons se font poètes. Avec quel plaisir Moratín les renverrait à leurs travaux manuels! De la pièce se dégage le conseil que La Bruyère donnait à Dioscore : « Tel, tout d'un coup et sans y avoir pensé la veille, prend du papier, une plume, dit en soi-même : « Je vais faire un livre », sans autre talent pour écrire que le besoin qu'il a de cinquante pistoles. Je lui crie inutilement : « Prenez une scie, Dioscore, sciez, ou bien tournez, ou bien faites une jante de roue; vous aurez votre salaire. » (*Les Caractères*, XV.)

Mais don Eleuterio-Dioscore n'entend pas raison; au contraire il écrit davantage ; il fabrique des ouvrages à la grosse; il produit et surproduit; rien n'égale sa fécondité. Il promet pour le lendemain, et si on insiste, pour le soir même, plusieurs centaines de vers. « Rien de plus simple... D'abord quelques couplets sur le marchand qui vole, sur les perruquiers entremetteurs, sur l'élève de l'école militaire qui s'est estropié sous un portail; puis quatre petits calembours. Enfin la tempête, le canari, la pastourelle, le ruisselet » (I, 3). Bref, on développe dans un pêle-mêle des plus attristants — ou des plus réjouissants — toutes les banalités ou tous les lieux communs; on habille d'oripeaux les thèmes fanés; on rapetasse les vieilleries ; on reprend les airs-scies, surtout les airs sentimen-

taux. Les idées les plus disparates voisinent, se juxtaposent; c'est le triomphe du pot-pourri.

Mais les pièces sérieuses ? Les pièces sérieuses ne diffèrent pas des autres. Lisez la comédie héroïque de don Eleuterio, *le Siège de Vienne :* deux cavaliers se battent sur la scène; trois batailles s'engagent; un enterrement défile; un bal masqué lui succède; une ville prend feu; un pont s'écroule; ajoutez-y deux exercices à feu et une exécution. Ne serez-vous pas alors de l'avis de don Pedro? Ne vous indignerez-vous pas avec lui contre un drame qui renferme « un entassement confus d'aventures, une action informe, des incidents invraisemblables, des épisodes sans lien, des caractères mal présentés, de l'imbroglio en guise d'art, et au lieu de situations vraiment comiques, un grotesque incohérent de lanterne magique? » (II, 5.) Il y a de tout dans une œuvre pareille, de tout, sauf du sens commun. Encore si l'on rencontrait, par endroits, quelques détails heureux, quelque lueur! Les vieilles comédies, celles des Calderón et des Solís, des Rojas et des Moreto, « sont mal agencées et contiennent des étrangetés; mais ces extravagances et ce désordre viennent du génie; mais parfois le spectateur, tant il est empoigné, oublie ou excuse toutes les bizarreries qui précèdent[1] » (II, 5).

1. En d'autres ouvrages, Moratín porte un jugement ana-

Chez les contemporains on a beau chercher, on ne trouve que sottises sur sottises; pas un éclair n'illumine ce fatras. Rien n'est raisonnable, rien n'est vraisemblable, rien n'est naturel. Et il nous est difficile de ne pas nous associer pleinement aux plaintes de Moratín. « Les auteurs de comédies, qui depuis la mort de Cañizares et de Zamora ont rivalisé entre eux pour gagner les sympathies du public, n'ont

logue. Il reproche à Lope de Vega « d'avoir combiné des intrigues extravagantes, mêlé des personnages élevés et des personnages humbles, des actions héroïques et des actions grossières, violé les unités de lieu et de temps, faussé l'histoire et la couleur locale..., mis au théâtre les descriptions qui relèvent de l'épopée et les mouvements qui relèvent du lyrisme, d'avoir flatté les ignorances de la populace et représenté comme possibles les apparitions, les pactes avec le diable, les faits de sorcellerie ..., d'avoir introduit parmi ses personnages les divinités païennes, dont l'existence est tellement absurde qu'elle détruit toute vraisemblance ». Mais il rappelle que ces défauts étaient ceux du siècle et du théâtre espagnol; et il applaudit aux grandes qualités de Lope « à son exquise sensibilité, à son ardente imagination, à sa facilité naturelle, à son sens de l'harmonie, à la propriété de sa langue, à son érudition, à sa connaissance des coutumes et des caractères nationaux... Si avec ces mérites Lope n'aspira pas à la gloire qu'acquirent en France Corneille et Molière quelques années après, c'est là la seule faute dont on peut l'accuser ». En d'autres termes, Lope n'a pas corrompu le théâtre; mais il ne l'a pas tiré de sa corruption : tel est son tort. Voilà ce que dit l'auteur du *Discurso historico sobre los origenes del teatro español*. Dans *la Derrota de los Pedantes* Moratín se relâche encore de sa sévérité : « Les auteurs du siècle d'or... ont paré de la gloire littéraire ce même pays qui dicta les lois à l'univers grâce à sa politique et à ses victoires... Les grands hommes qu'a produits l'Espagne, c'est alors qu'elle les a produits; les œuvres éminentes que possède la nation, c'est alors qu'elle les a écrites. »

cessé de corrompre le théâtre en l'inondant d'histoires insensées de prodiges et d'œuvres extravagantes de magie. Quand on lit *el Monstruo de Barcelona* de Juan Hildago, *el Sastre rey, un Criminal ó el Encantandor de Astracan* de Antonio Frumento, *el Horror de Argel ó el Encantador Mahomet* de Juan Fernández Bustamante, on comprend à quel degré d'égarement et de délire sont arrivés les écrivains de cette époque..... Luciano Francisco Comella lui-même vaut-il davantage? Il surpassa, dit-on, ses contemporains en restant plus fidèle à la méthode antique. Mais ses comédies sont extrêmement grossières; son but était d'obtenir les applaudissements de la populace par ses tumultes de bataille et ses effets mélodramatiques; et chez lui on chercherait vainement l'ombre de cet esprit et de cette élégance dans le langage qu'on admire chez les poètes les moins bons du temps de Calderón[1]. »

Moratín s'était rendu compte à merveille de cette médiocrité. Et sous couleur de critiquer la comédie de don Eleutorio, il instruit le procès de tout le théâtre contemporain: « Pourquoi votre pièce serait-elle bonne? Avez vous des raisons de succès? Avez-vous étudié? Avez-vous appris cet art? Quels modèles vous êtes-vous proposé

1. *Histoire de la littérature et de l'art dramatique en Espagne* par A.-F. Schack, traduction espagnole de Eduardo de Mier, t. V, 4e période, chap. II.

d'imiter ? Ne voyez-vous pas que dans toutes les sciences il y a une méthode d'enseignement, des règles à suivre et à observer ? Qu'une application constante et laborieuse doit s'y ajouter ? Et qu'à défaut de ces circonstances, jointes au talent, il ne se formera jamais de véritables maîtres, parce qu'il est impossible de savoir ce qu'on n'a pas appris ? Or vous n'avez aucune des conditions requises : comment vous figurez-vous que vous avez produit quelque chose de bon ? Eh quoi ! il n'y aurait qu'à prendre la plume, qu'à brocher en huit jours quelque méchante intrigue, à la mettre en mauvais vers et à la donner au théâtre ! Et il n'en faudrait pas plus pour être auteur ? Quoi ! Il n'y aurait qu'à écrire des comédies ? Si elles doivent ressembler à la vôtre, on n'a besoin à coup sûr que de bien peu de talent, de bien peu d'étude, de bien peu de temps. Mais pour être bonnes, elles exigent, croyez-moi, une existence entière, un esprit supérieur, un travail infatigable, une observation constante, de la sensibilité, un jugement exquis. Encore n'est-on pas sûr d'atteindre la perfection ! » (*Comedia nueva*, II, 8.)

Menéndez y Pelayo fustige aussi « cette horde de barbares, cet essaim d'auteurs faméliques, qu'aucune école ne pouvait réclamer comme siens, et qui réunissaient en un mélange gauche les vices de toutes : le désordre romanesque des anciens, le prosaïsme lourdaud du XVIII^e^ siècle,

les absurdités du mélodrame français, la sensiblerie de la comédie larmoyante... Telle était l'école... qu'on ne peut dire définitivement enterrée avec Comella lui-même, qui mourut en 1814. Tel était le théâtre des Moncines, Valladares, Conchas[1]... » Jamais pièces ne furent plus touffues, plus enchevêtrées, plus extravagantes, et, comme dit Cadalso, plus pleines de choses « inavalables[2] ».

Moratín indique le mal, il prescrit en même temps le remède. Il faut composer des pièces *régulières* en se mettant délibérément à l'école de la France. Il n'est pas le seul, au reste, qui soutienne cette théorie ; nombre d'écrivains développent les mêmes principes. Il en est de plus intrépides encore : quelques-uns reprennent les drames des grands maîtres espagnols et les adaptent au goût français : « Trigueros essaya d'accommoder aux nouvelles règles *la Estrella de Sevilla* et *el Anzuelo de Fenisa* de Lope de Vega. L'exemple est suivi par Sebastian y Latre pour *Progne y Filomela* de Rojas et pour *el Parecido en la corte* de Moreto... Quant aux journaux, ceux qui avaient le plus d'influence et de crédit, *el Pensador* (du fameux Clavijo), *el Censor*, *el Memorial literario*, *la Espigadera*, ils défen-

1. *Historia de las ideas entéticas en España*, t III, vol. II, p. 235.

2. Cadalso, *Supplemento al papel intitulado los Eruditos à la violeta*, traduction de M. Boileau.

dent les doctrines de Luzán », c'est-à-dire des « afrancesados ».

D'ailleurs avant Moratín on trouve des tragédies et des comédies originales, construites à la française ; des tragédies comme *Hormesinda* (1770) de Moratín le père, *don Sancho Garcia* (1771) de Cadalso, *Numancia destruida* (1775) d'Ayalá, *Raquel* (1778) de Huerta ; des comédies comme *la Petimetra* (1762) de Moratín le père, *el Señorito mimado* (1778) et *la Señorita mal criada* (1788) d'Iriarte, *las Bodas de Gamacho* (1784) de Meléndez Valdés.

Moratín n'est donc pas isolé ; contre la décadence du théâtre espagnol il s'est formé un chœur de protestaires ; mais Moratín est l'un des maîtres du chœur. Il dirige le concert de malédictions contre les auteurs nationaux et entonne un dithyrambe en l'honneur de l'art français. Il exalte Molière ; c'est du Nord que doit venir la lumière, le goût du naturel et du vraisemblable, l'attachement aux règles. Un sot patriotisme interdit l'imitation étrangère ; un patriotisme intelligent l'ordonne. Montrons-nous patriotes et intelligents ; suivons Molière. Aux yeux de Moratín il n'y a pas d'autre moyen de régénérer la scène espagnole.

II

Les auteurs du XVII^e^ siècle ignorent la doctrine de l'art pour l'art. Leur but est d'améliorer les hommes. Qu'on interroge un Corneille et un Racine, un La Fontaine et un Perrault, ils répondront tous que dans leurs tragédies, dans leurs fables, dans leurs contes de fées, ils rivalisent avec les Pascal et les La Rochefoucauld ou même les Bossuet et les Bourdaloue, avec les moralistes de la chaire. En ce sens comme en bien d'autres Molière est de son siècle, absolument. Dans les stances que Boileau lui adresse « sur *la Comédie de l'École des Femmes* que plusieurs gens frondaient », il le loue de faire ce qu'Alexandre Dumas fils appellera plus tard du « théâtre utile » :

> Ta muse avec utilité
> Dit plaisamment la vérité.
> Chacun profite à ton école.
> Tout en est beau, tout en est bon :
> Et ta plus burlesque parole
> Est souvent un docte sermon.

Moins enthousiaste, Voltaire confesse que si « Corneille, ancien Romain parmi les Français, a établi une école de grandeur d'âme, Molière a fondé celle de la vie civile ». (*Lettre à un premier commis*, 20 juin 1733.) Quant à Victor Hugo,

il range l'auteur du *Tartufe* parmi les « prêtres du rire ». *(Les Contemplations. Les Mages.)* Que Boileau, que Victor Hugo, que Voltaire même exagèrent, il se peut ; mais l'opinion qu'ils ont sur Molière, Molière l'a sur lui-même.

A ceux qui accusent les auteurs dramatiques d'être des « empoisonneurs publics », il réplique : « J'avoue qu'il y a des lieux qu'il vaut mieux fréquenter que le théâtre ; et si l'on veut blâmer toutes les choses qui ne regardent pas directement Dieu et notre salut, il est certain que la comédie en doit être, et je ne trouve point mauvais qu'elle soit condamnée avec le reste ; mais, supposé, comme il est vrai, que les exercices de la piété souffrent des intervalles, et que les hommes aient besoin de divertissements, je soutiens qu'on ne leur en peut trouver un qui soit plus innocent que la comédie ». (Préface du *Tartufe*.) Mais en parlant de la sorte Molière n'exprime pas tout son sentiment. Pour lui la comédie est plus qu'un passe-temps sans danger ; elle exerce une influence bienfaisante, elle n'est pas inférieure en efficacité aux ouvrages des théologiens et aux discours des sermonnaires : « Les plus beaux traits d'une sérieuse morale sont moins puissants le plus souvent que ceux de la satire ; et rien ne surprend mieux la plupart des hommes que de les exposer à la risée de tout le monde. On souffre aisément des répréhensions ; mais on ne souffre

point de la raillerie. On veut bien être méchant ; mais on ne veut point être ridicule. » (Préface du *Tartufe*.) N'est-ce pas pour cette raison que l'auteur des *Provinciales* avait pris comme arme l'ironie ? N'est-ce-pas pour cette raison qu'au lieu de dissertations abstraites, il avait composé comme des ébauches de comédie, où il terrassait sous les railleries le bon père Jésuite et ses immortelles niaiseries ? Ainsi que Pascal, Molière croit à la vertu moralisante des œuvres où l'on se moque des sots et des méchants : « Le devoir de la comédie étant de corriger les hommes en les divertissant, j'ai cru que je n'avais rien de mieux à faire que d'attaquer par des peintures ridicules les vices de mon siècle. » (Premier placet du *Tartufe*).

Or le vice consiste à contrefaire ou à exagérer. Sont condamnables donc les hypocrites, qu'ils feignent la piété comme Tartufe et don Juan, ou l'affection comme don Juan, Trissotin et Béline, ou l'amitié comme Arsinoé, les « faux monnayeurs en dévotion » et les faux monnayeurs en tendresse[1]. Condamnables, les outran-

1. Molière se défend contre la calomnie en déclarant qu'il s'attaque à la contrefaçon de la vertu et non à la vertu : « Les plus excellentes choses sont sujettes à être copiées par de mauvais singes qui méritent d'être bernés ; ces vicieuses imitations de ce qu'il y a de plus parfait ont été de tout temps la matière de la comédie..., et les véritables savants et les vrais braves ne se sont point encore avisés de s'offenser du Docteur de la comédie et du Capitan, non plus que les juges, les princes et les rois de voir Trivelin

ciers, les Orgon et les madame Pernelle, les femmes savantes, les avares, les vaniteux, les fâcheux. Est condamnable l'excès même de naturel ; car le naturel excessif ne paraît pas vrai. Et l'auteur du *Misanthrope* tourne en ridicule le trop franc Alceste :

> La parfaite raison fuit toute extrémité
> Et veut que l'on soit sage avec sobriété. (I, 1.)

La raison, la nature, la sagesse, autant de mots qui sont familiers à Molière et qui, chez lui, sont synonymes. Etre sage, c'est suivre la nature et la raison. Et, au nom de la nature, au nom de la raison, il résoud les deux problèmes qui le passionnent : le problème de l'éducation des filles et le problème du mariage.

L'éducation n'exige pas la contrainte. La violence est déraisonnable et stérile. Il était une fois un certain J.-B. Poquelin, qui résolut de se faire comédien. Son père, gros bourgeois de Paris et valet de chambre tapissier du roi, s'indigna. Il avait toujours rêvé de transmettre sa charge à son fils ; et puis, il considérait, avec tout son siècle, que le métier d'acteur est une profession dégradante et inavouable. Il sermonna donc le jeune homme ; il le menaça de sa malédiction ;

ou quelque autre faire ridiculement le juge, le prince ou le roi : aussi les véritables précieuses auraient tort de se piquer, lorsqu'on joue les ridicules qui les imitent mal. » (Préface des *Précieuses ridicules*.) Molière revient sur ce thème dans la préface et dans les deux premiers placets du *Tartufe* et aussi dans le *Tartufe* lui-même (I, 6).

il le supplia de revenir à des sentiments meilleurs; il lui jura enfin qu'il le chasserait à jamais et ne le reverrait de sa vie s'il montait sur les planches. Colère et menaces restèrent vaines : J.-B. Poquelin suivit son impérieuse vocation. Molière ne nous conte pas cette aventure dont il fut le héros; en revanche, il cite les exemples d'Agnès et d'Isabelle, qu'Arnolphe et Sganarelle, leurs tuteurs, tiennent enfermées loin du monde, loin de toute amie, loin des jeunes gens. Mais ces précautions et ces méfiances n'empêchent ni l'une ni l'autre de sourire à l'amour, c'est-à-dire en l'espèce à Horace et à Valère.

Au contraire, Ariste épousera sa pupille, Léonor, dont il est chéri. C'est qu'il n'a exercé aucune pression sur elle; c'est qu'il n'a pas eu recours aux grilles, aux serrures, aux verrous. C'est qu'il ne lui a pas interdit toute coquetterie. C'est qu'il lui a permis les rubans et les fanfreluches, les mouches, même le bal. Usez donc de douceur, conseille Molière; n'emmurez pas et ligottez pas; laissez à la jeune fille une certaine indépendance; contentez-vous de la diriger, de l'orienter. Développez ses goûts. Qu'elle apprenne à diriger un ménage et à mettre, quand il le faut, la main à la pâte.

On en fera donc une cuisinière?

Nullement. Molière n'est pas Chrysale. Le mari de Philaminte est un bourgeois, friand de

« bonne soupe » ; il se contenterait aisément d'une femme pot-au-feu, qui, pour tout esprit, distinguerait « un pourpoint d'avec un haut de chausses » (II, 7). Mais il n'est pas l'interprète de l'auteur. Molière parle par la bouche de Clitandre. Celui-ci abhorre la « femme docteur » qui se rend savante « afin d'être savante », qui se répand en citations et en références, qui cloue « de l'esprit à ses moindres propos » (I, 2). Mais il « consent qu'une femme ait des clartés de tout » ; et probablement Molière, plus large que son personnage, désire en elle ce que Clitandre se borne à admettre, une culture générale. Henriette sera ce qu'est Elmire : elle aimera son foyer sans haïr « le monde ».

La jeune fille sera instruite. Mais recevra-t-elle une éducation artiste? D'ordinaire, on répond que Molière y est hostile. Nous ne le croyons qu'à demi. Ses héroïnes, il est vrai, ne manient pas le pinceau ni l'archet, ne touchent pas du clavecin [1]. Mais il en est une, Angélique, qui apprend à chanter. On objectera peut-être que l'auteur du *Malade imaginaire* use d'un expédient pour introduire auprès de la jeune fille son prétendant ; et on ajoutera qu'Adraste, amoureux d'Isidore *(l'Amour peintre)*, pénètre

1. A noter que Molière ne s'intéresse qu'aux milieux bourgeois. Peut-être comprendrait-il plus facilement l'éducation artiste chez une jeune fille « du monde ».

chez sa maîtresse d'une façon analogue en remplaçant le peintre chargé de faire le portrait d'Isidore. En effet, mais Molière aurait pu nous présenter Adraste comme un professeur, et Isidore comme une élève. Il n'en a rien fait. Angélique, au contraire, reçoit des leçons de chant et chante. Molière ne redoute donc pas qu'une jeune fille s'initie à quelque art. Et si l'on observe que *le Malade imaginaire* est sa dernière pièce, n'aura-t-on pas le droit de conclure qu'il évoluait et que ses idées sur l'éducation des femmes s'élargissaient? En ce sens, *le Malade imaginaire* serait une addition heureuse, un correctif à la comédie qui le précédait, aux *Femmes savantes*.

L'éducation est terminée; l'heure du mariage approche.

Mais si la jeune fille préfère le célibat? Molière n'admet pas cette préférence. Armande se repent d'avoir refusé Clitandre; volontiers, elle le reprendrait à sa sœur; volontiers, elle accepterait un nouveau soupirant. Les vraies vieilles filles sont rares dans le théâtre de Molière. Nous n'en connaissons guère que deux : Arsinoë et Bélise. Or, la première est une prude et la seconde une folle; voilà qui n'est pas engageant.

Le personnage de la « tata », bonne vieille fille qui gâte ses neveux et les bourre, selon leur âge, de sucreries ou d'argent de poche,

est inconnu à Molière. A ses yeux, la femme est faite pour se marier.

Soit. Mais consultera-t-elle ses parents?

Hum!... Volontiers, le père et la mère donneraient à leur fille un époux de leur choix. Un avare unirait la sienne à un riche vieillard; un bourgeois gentilhomme à un grand seigneur; une femme savante à un pédant; un malade, imaginaire ou non, à un médecin. Molière réprouve la chose. Ces mariages « de raison » sont déraisonnables. Libre aux parents d'éclairer leur enfant, c'est leur devoir; mais défense à eux de la violenter. Elle épousera celui qu'elle aime. Sans doute, il est bon qu'il y ait une certaine ressemblance de goûts entre les deux jeunes gens : une Henriette, si sincère, si spontanée, n'épousera pas un Trissotin cuistre et menteur, ni une Angélique ce niais solennel de Th. Diafoirus. Sans doute encore, il est bon qu'il y ait une certaine égalité de condition : la fille de M. Jourdain, Lucile, n'épousera pas un gentilhomme; et il en cuit à George Dandin d'allier sa roture à une « femme demoiselle ». Sans doute enfin, il est bon qu'il y ait un certain rapport d'âge : Agnès n'épousera pas Arnolphe, ni Mariane Harpagon. Cependant, l'amour suffit à assurer la félicité.

Et si d'aventure une jeune fille s'éprend d'un vieillard, elle n'aura pas à s'en repentir : Léonor sera heureuse avec Ariste *(Ecole des*

Maris). Le mariage d'amour est le vrai mariage de raison.

III

Moratín a des préoccupations morales comme Molière. Pour lui aussi, l'auteur dramatique a charge d'âmes; il a une mission qui est d'éclairer et de redresser les hommes, de diminuer dans la société la part du mal et d'augmenter celle du bien; en un mot, il est l'ouvrier d'une œuvre d'assainissement, d'hygiène, de régénération. « L'auteur dramatique serait coupable s'il bornait son ambition à divertir le public pendant deux heures sans rien lui enseigner et réduisait ainsi tout l'intérêt d'une pièce à celui que peut exciter une symphonie. Coupable si, ayant entre les mains les moyens d'émouvoir et de persuader il renonçait à leur efficacité. Coupable, s'il se refusait, de parti pris, à produire ce qu'on peut, ce qu'on doit espérer de telles œuvres, pour répandre les lumières et la morale. » *(Discurso preliminar.)*

Aussi, dans *la Comedia nueva*, reprochera-t-il aux dramaturges contemporains de négliger l'enseignement moral. Lui, il ne le néglige jamais. Il signale les laideurs, les déformations, les tares, les passions dégradantes. Il flagelle les imposteurs, faux barons ou fausses dévotes;

il houspille les pédants, ces hypocrites de la science; il morigène les bas-bleus et les vaniteuses. Montepino, doña Clara, don Hermógenes, doña Agustina, la tia Mónica provoquent chez les spectateurs tantôt le dégoût, tantôt le rire moqueur. De temps en temps, une maxime précise la pensée de Moratín : « Où il n'y a pas de modération, il n'y a pas de bonheur. » (*El Barón*, II, 7.) On reconnaît là l'idée maîtresse de Molière : imposteurs et outranciers, tous sont malheureux, et ils rendent malheureux ceux qui les approchent. Chez Harpagon, chez M. Jourdain, chez Orgon, chez Argan, toute la maisonnée pâtit des lubies et des passions du maître. De même des familles entières ont à souffrir de la canaillerie ou de la sottise d'un « Baron », d'une « Mogigata », d'un don Hermógenes, d'une tia Mónica.

D'autre part, Moratín s'intéresse aux problèmes qu'étudie Molière, à l'éducation des filles et au mariage et il leur donne une solution identique.

D'abord, dans l'éducation, il proscrit la contrainte[1]. Elle est inutile, ou plutôt elle est nuisible. Elle fausse l'âme; elle oblige l'enfant à cacher et à déguiser ses sentiments, à recourir aux roueries et aux impostures, à tomber dans

1. Se souvenait-il que, jeune, il avait été, malgré sa vocation pour la littérature, forcé par son père de faire son apprentissage de joaillier? Peut-être.

l'hypocrisie. N'est-ce pas justement ce qui est arrivé pour doña Clara, la Cafarde? « Fillette, elle montrait de la grandeur, des qualités excellentes; mais son père la souhaitait meilleure; il a été dur, inflexible; il a résolu de la corriger pour les plus légères peccadilles... Résultat : la rigueur n'a produit que la simulation, n'a éveillé que l'esprit de ruse; l'oppression a avivé chez la jeune fille le désir d'indépendance; les châtiments, trop fréquents, ont développé une vile crainte; et comme elle manquait des vertus que son père ne savait pas lui inculquer, elle a feint de les posséder. Il l'a rendue fausse et hypocrite; elle est devenue adroite à le tromper; et elle l'a si bien dupé, qu'au moment où il se la figurait parfaite, elle avait en réalité un vice de plus » *(la Mogigata*, I, 1).

L'auteur insiste. Il prononce un âpre réquisitoire contre les coutumes impérieuses de son temps; il condamne ces pratiques séculaires, cette discipline romaine qui détruisent dans les enfants l'initiative et la spontanéité. « C'est là ce qu'on appelle bien élever une fille! Lui enseigner à démentir et à voiler par une dissimulation perfide les passions les plus innocentes! On les juge honnêtes et réservées dès qu'on les voit instruites dans l'art de se taire et de tromper. On veut que le tempérament, l'âge et le caractère n'aient aucune influence sur leurs inclinations; il faut que leur volonté se plie au

caprice de qui les gouverne. On leur permet tout, à part la sincérité. Pourvu qu'elles ne disent pas ce qu'elles pensent, pourvu qu'elles fassent semblant d'abhorrer ce qu'elles désirent le plus..., elles sont bien élevées et on nomme excellente éducation celle qui leur inspire la crainte, l'*astuce* et le silence d'un esclave » *(el Sí*, III, 8).

Arrière donc la tyrannie! On se contentera de guider la jeune fille et de fortifier en elle certains goûts naturels, surtout ceux du foyer. Doña Mariquita, qui est un personnage sympathique, nous énumère ses connaissances : « J'écris et je compte, je cuisine, je repasse du linge, je couds, je reprise, je brode, je fais aller le ménage » *(la Comedia nueva*, II, 1). Il s'agit du ménage de doña Agustina, car celle-ci perd le plus clair de son temps à composer des vers et abandonne à sa belle-sœur le soin d'organiser sa maison. Doña Mariquita dirigera plus tard son propre intérieur comme elle dirige maintenant celui de son frère : « Je veillerai sur mon mari et j'élèverai mes enfants » (II, 1). Sentiments honnêtes que ceux-là!

Mais vulgaires et médiocres, murmurez-vous, et que n'illumine aucun rayon de poésie! Manier l'aiguille et le crochet, récurer les casseroles et débarbouiller la marmaille, quel idéal terre-à-terre! Votre doña Mariquita est trop pot-au-feu, trop coin-de-feu.

Aussi n'est-il pas sûr qu'elle soit pour Moratín le type par excellence de la jeune fille. D'abord elle appartient à une famille de pauvres diables, besogneux, presque indigents. Et puis, si l'auteur a fait son héroïne trop positive, n'est-ce point pour l'opposer à sa belle-sœur? N'est-ce point pour éclairer d'un jour plus vif les penchants malsains de doña Agustina? Par contraste, elle se détache plus nettement, la pédante, qui néglige son foyer, oublie de balayer sa chambre, de repriser ses bas, de préparer le repas, qui se plaint d'avoir des enfants dont les cris tarissent son inspiration. Le voisinage de doña Mariquitan ous aide à comprendre ce qu'a d'anormal cette doña Agustina, en qui la préciosité et la métromanie tuent l'amour maternel. Et voilà pourquoi l'auteur, à dessein et par souci d'art, a exagéré dans la jeune fille les penchants pratiques[1]. Assurément, il y a plus de grâce dans l'Henriette des *Femmes savantes* et dans l'Angélique du *Malade imaginaire*. Mais il y en a davantage aussi dans la doña Isabel du *Barón*, dans la doña Inés de *la Mogigata* et dans la doña Francisca du *Sí de las niñas*.

Toujours est-il que Moratín résout le pro-

1. Moins étroit que Moratín, Iriarte admet qu'on donne aux femmes des notions historiques et géographiques, du goût pour la poésie, pour le dessin, pour la musique.. *(la Señorita mal criada*, II, 5).

blème de l'éducation comme Molière : il conseille de tourner la jeune fille vers le mariage, sans la menacer et sans la violenter.

Ici encore la contrainte serait fâcheuse. Doña Inés déclare qu'elle n'épousera pas don Claudio, à moins que son père ne l'y oblige. « T'y obliger! s'écrie don Luis. Je n'en ai pas envie. Ton père est ton ami; il veut que tu sois heureuse... Tu ne te marieras pas avec Claudio » *(la Mogigata*, II, 18). En pareille matière, « les parents qui ont du sens ne commandent pas. Ils insinuent, ils proposent, ils conseillent; cela, oui; tout cela, oui; mais commander!... Et qui donc éviterait par la suite les conséquences funestes de ces ordres?... Car combien de fois ne voyons-nous pas des mariages malheureux, des unions monstrueuses qui se sont accomplies seulement parce qu'un père imbécile s'est mêlé de commander ce qu'il n'aurait pas dû?... » *(el Sí*, II, 5). Et à la scène VIII de l'acte suivant, Moratín s'indigne encore contre ceux qui forcent leur fille « à prononcer un *oui* parjure, sacrilège, cause de tant de scandales ».

Ces mariages, en effet, provoquent les désordres : les femmes cherchent au dehors les jouissances dont on les sèvre à leur foyer. Pour éviter de pareilles infortunes, on laissera la jeune fille disposer d'elle-même; on respectera son droit à l'amour. On lui insinuera seulement qu'il serait dangereux pour elle de s'unir à un

homme d'un âge, d'une condition, de goûts trop différents : jeune, elle n'épousera pas un vieillard ; roturière, elle n'épousera pas un baron ; franche et simple, elle n'épousera pas un pédant, surtout quand il se double d'un bélître. D'ailleurs, instinctivement, elle s'éprendra d'un homme jeune, dont la situation sociale et le caractère correspondront à sa situation sociale et à son caractère. C'est celui-là qu'elle choisira pour mari : elle sera heureuse, puisqu'elle l'aimera.

Jusqu'ici, Moratín suit Molière pas à pas. Mais il lui arrive de révéler quelque originalité en développant avec complaisance une idée que son modèle a jetée comme en passant. M. Lysidas se plaint de voir « une solitude effroyable aux grands ouvrages, lorque des sottises ont tout Paris. Cela est honteux pour la France » (*la Critique de l'Ecole des femmes*, 7). Molière ne partage pas l'avis de ce grotesque : il méprise les pièces que M. Lysidas admire. Mais il comprend que d'excellentes œuvres ajoutent à la gloire d'un pays. Moratín reprend, avec des variations, le même thème[1] : « Les progrès des lettres influent beaucoup sur la puissance et la conservation des empires. Le théâtre agit immé-

1. Cervantes avait déjà exprimé cette idée dans son *Don Quijote* : « C'est un opprobre pour l'Espagne ; car les étrangers qui observent si scrupuleusement les regles, nous prennent pour des barbares ignorants. » (Partie I, livre IV, ch. XLVII.)

diatement sur la culture nationale » *(la Comedia nueva*, II, 5). Le devoir d'un prince est donc de favoriser les écrivains de mérite. De là le mot de don Pedro à don Eleuterio : « Si votre pièce est bonne, elle plaira nécessairement ; et un gouvernement éclairé comme le nôtre, un gouvernement qui sait combien le progrès de la littérature intéresse une nation, ne manquera pas de vous récompenser » (I, 3). Mais le drame de don Eleuterio ressemble aux drames contemporains : il n'a aucune valeur[1]. Et don Pedro conclut, non sans mélancolie : « C'en est fait de notre théâtre ; et je suis, moi, trop bon Espagnol pour garder mon sang-froid à un semblable spectacle » (II, 5). Déjà, dans le prologue de sa pièce, Moratín avait exposé sur le même ton des observations analogues : « bien des Espagnols voient avec douleur l'abandon de notre

1. Ailleurs, par patriotisme, il formule un jugement différent : « Nombre d'étrangers exagèrent l'irrégularité du théâtre espagnol, l'esprit chevaleresque qui le domine, la fantaisie des caractères, la complexité de l'intrigue, l'extravagance des incidents, la couleur soi-disant orientale du style qu'ils prétendent dithyrambique, hérissé de métaphores, d'équivoques et de subtilités, redondant, enflé, ténébreux, *ampullas et sesquipedalia verba*... Ces gens-là confondent les époques ; ils ont attribué, ils attribuent aux Espagnols d'aujourd'hui le goût qui régnait il y a deux siècles. Que dirait-on si nous jugions le théâtre français d'après ses antiques moralités et ses mystères ? Ou si pour apprécier le talent comique de Molière nous citions le sac de Scapin, la transformation de M. Jourdain en Mamamouchi, les cornes de Sganarelle, la matière copieuse et louable de Lucinde, les coliques d'Argan et les seringues de Pourceaugnac? » *(Discurso preliminar.)*

théâtre. Ils désirent qu'une main puissante écarte les obstacles qui s'opposent à son progrès... On souhaite que les bons esprits se décident à entrer dans une carrière si glorieuse *pour l'honneur de la patrie et l'intérêt commun.* » Celui qu'on commençait à accuser d'une prédilection excessive pour la littérature française et qu'on devait poursuivre plus tard comme un traître vendu à l'étranger, celui-là réformait le théâtre national et appelait à lui les bonnes volontés par un pieux amour de l'Espagne, par un patriotisme éclairé.

D'autres fois, plus personnel, Moratín indiquera, sans s'y attarder, une idée qui sera en honneur au XIX^e^ siècle. Les moralistes laïques et religieux avaient toujours recommandé la charité, les uns au nom du Christ, les autres au nom de la pitié. Moratín nous y invite d'un mot, en signalant la conséquence sociale de la misère : le crime. « Soulager un malheureux que tous abandonnent, c'est lui éviter le désespoir et le *crime* » *(la Comedia nueva*, II, 8). L'indigence conseillère des scélératesse et pourvoyeuse des bagnes ! Y a-t-il aujourd'hui une idée plus lieu-commun que celle-là ?

De même Moratín nous dira ce qu'il pense des prisons, où les méchants s'endurcissent. « En fuyant, le baron échappe au presidio ; quelle chance ! Car là, les mauvais penchants, loin de disparaître, augmentent : on y punit les crimi-

nels, on ne les corrige pas » *(el Barón*, II, 16). Voilà encore une question qui préoccupe fort les contemporains. Hommes de lettres et hommes de science, hommes de droit et de justice, hommes d'Etat, tous déplorent que la prison soit un institut de vice. Comment la transformer en une sorte de sanatorium, où l'on soignerait les âmes contaminées, où l'on sauverait celles qui sont à peine touchées, où l'on enrayerait chez les autres la marche de la maladie ? Les uns proposent des solutions ; d'autres se bornent à noter le fléau. Moratín a été de ces derniers.

Enfin notre auteur touche à des sujets qu'aucun écrivain n'aurait osé aborder sous Louis XIV[1]. « Un homme, né chrétien et français, remarque mélancoliquement La Bruyère, un homme, né chrétien et français, se trouve contraint dans la satire » *(les Caractères*, I). Un homme, né chrétien et espagnol, n'aurait pas été plus à l'aise en Espagne, au XVII[e] siècle. Au début du

1. Cependant, çà et là, Molière hasarde quelques réflexions assez téméraires pour l'époque. Mascarille soufflette le porteur qui lui réclame le prix de sa course : « Comment, coquin ? Demander de l'argent à une personne de qualité? » Mais l'autre se rebiffe : « Est-ce ainsi qu'on paye les pauvres gens, et votre qualité nous donne-t-elle à dîner? » *(Les Précieuses ridicules*, 8.) — Aillieurs, Pierrot a sauvé don Juan qui se noyait; mais il conte la chose en homme mûr pour la révolte : « Tout gros monsieur qu'il est, il serait, par ma figué, nayé, si je n'aviomme pas été là! » *(Don Juan*, II, 1.)

XIX^e siècle, Moratín ne se sent pas libre (l'Inquisition dure encore et a inquiété l'auteur de *la Mogigata*), mais moins gêné. Il attaque, avec d'infinies précautions, ces couvents qui étaient (d'aucuns prétendent qu'ils n'ont guère cessé de l'être) une plaie de l'Espagne. Il laisse entendre qu'ils sont peuplés de nonnes, dont la vocation est incertaine, suspecte. Nombre de religieuses sont religieuses malgré elles : « Que de fois une malheureuse a trouvé une mort anticipée dans la prison d'un cloître, parce que sa mère ou son oncle s'obstinaient à offrir à Dieu un présent dont Dieu ne voulait pas ! » (*El Sí*, II, 5.) Bien des jeunes filles entrent au couvent pour ne pas épouser un homme qui leur est indifférent ou qui leur répugne. D'autres, mal mariées, telle la doña Isabel de *el Viejo y la niña*, cherchent dans un monastère un refuge contre les misères de la vie conjugale. Il en est tant qui prennent le voile par suite de chagrins de cœur !

— Mais n'en est-il pas qui prononcent les vœux par piété ; n'en est-il pas qu'anime l'amour divin, non un dépit amoureux?

— Sans doute, répondrait Moratín.

— On ne saurait les blâmer.

— Non, certainement, ou plutôt... peut-être... peut-être auraient-elles fait leur salut en restant dans le monde.

Cette conclusion se dégage nettement de l'en-

tretien qu'ont doña Clara et doña Inés dans *la Mogigata*.

Doña Clara. — Ne vois tu pas que dans le siècle mille dangers nous environnent ?

Doña Inés. — Je le sais ; mais ne penses-tu pas qu'il y a mille dangers aussi dans la solitude d'un cloître ?

Doña Clara. — En pratiquant la vertu...

Doña Inés. — En pratiquant la vertu, tu seras heureuse dans n'importe quel état. (I, 7.)

Et Moratín brode sur le même canevas dans *el Sí ;* seulement comme l'Inquisition lui a créé quelques difficultés, il use d'un stratagème, il biaise : il met ses arguments dans la bouche d'un personnage qui, par moment, touche au grotesque. De la sorte, s'il était attaqué, Moratín répondrait victorieusement : « C'est une boutade de doña Irene, la boutade d'une vieille femme quelque peu déséquilibrée ». La précaution n'est pas inutile, et elle est habile ; l'auteur dit ce qu'il veut dire : « Voyez-moi cette cervelle d'enfant ! Parce qu'elle a vécu longtemps parmi les religieuses, ne s'est-elle pas mis dans la tête de se faire religieuse à son tour !... *Dans tous les états on sert Dieu*, Frasquita ; mais complaire à sa mère, l'assister, l'accompagner, être la consolation de ses peines, voilà le premier devoir d'une fille obéissante » (II, 4).

Décidément, Moratín avertissait du danger les jeunes filles fascinées par les couvents tentaculaires. Il n'aimait pas les monastères ; et nous

croirions volontiers que s'il a accueilli sans peine l'armée française, c'est qu'il reconnaissait dans les envahisseurs les représentants et les propagateurs des doctrines libérales. Dès son arrivée, Napoléon commença par abolir l'Inquisition et supprimer les deux tiers des couvents. Ces mesures n'étaient pas pour déplaire à l'auteur de *la Mogigata*.

CHAPITRE V

LES SOURCES DU COMIQUE

I

Molière et Moratín font du « théâtre d'idées ». En traitant des questions graves, redoutables même et angoissantes, ils obligent le spectateur à réfléchir et à méditer, parfois douloureusement. Ils veulent cependant que l'impression comique soit prépondérante. Molière surtout s'applique à introduire dans les pièces les plus sérieuses des éléments bouffons. Dans *l'Avare*, Harpagon se saisit lui-même par le bras en croyant arrêter son voleur ; la Merluche jette son maître à terre. Dans *le Misanthrope*, un valet ahuri cherche vainement dans ses poches une lettre qu'il a oubliée sur une table ; un « grand flandrin de vicomte » crache dans un puits pour faire des ronds... Dans *le Tartufe*, M^me^ Pernelle est la plus drôle et la plus vraie des belles-mères... de comédie ; quant à la scène

de la table, c'est proprement une scène de farce. Dans *les Femmes savantes*, les *chimères* de Bélise, la verve incorrecte de Martine, la chute de Lépine, nous fournissent des occasions de rire. Mais il est une pièce où Molière dévoile particulièrement son faible pour le comique, c'est *le Festin de Pierre*. Le tonnerre gronde et don Juan chancelle, foudroyé, tandis que la terre s'entr'ouvre : rien de plus pathétique. Mais voilà qu'une scène suit, exclusivement bouffonne. Sganarelle, qui n'a pas été payé, s'écrie : « Mes gages, mes gages, mes gages ! »

Et cette pièce si noire s'achève ainsi sur le mode hilarant.

Moratín est moins divertissant : sa gaîté s'alimente à un plus petit nombre de sources. Molière use de toutes sortes de procédés pour amuser le public ; Moratín ne les lui emprunte pas tous ; il en choisit quelques-uns. Telle est la conclusion où nous aboutirons en étudiant successivement chez les deux auteurs le comique qui tient au fond, le comique qui tient au fond et à la forme, le comique qui tient seulement à la forme.

*
* *

Chez Molière et chez Moratín le comique tient d'abord au fond, c'est-à-dire aux personnages et aux situations.

Les personnages sont drôles le plus souvent, drôles par leurs légers travers, drôles par leurs gros défauts, drôles même par leurs vices. De Pourceaugnac à Tartufe, en passant par Chrysale, Bélise, Orgon, Argan, Alceste, M. Jourdain, Harpagon ; du baron de Montepino à doña Irene, en passant par don Roque, par la tia Mónica, par doña Agustina et don Hermógenes, on égrène une gamme d'éclats de rire. Ces maniaques nous amusent tous, sans se douter qu'ils nous amusent; « car il faut qu'un personnage de comédie soit plaisant malgré lui et sans croire l'être[1] ». Ils donnent la comédie et ne soupçonnent pas qu'ils la donnent; ils ressemblent à cet égard, au bon père Jésuite de l'auteur des *Provinciales*. M. Diafoirus entreprend le plus sérieusement du monde l'éloge le plus bouffon de son fils : « Il n'a jamais eu l'imagination bien vive, ni ce feu d'esprit qu'on remarque dans quelques-uns; mais c'est par là que j'ai toujours bien auguré de sa judiciaire... Lorsqu'il était petit, il n'a jamais été ce qu'on appelle éveillé... On eut toutes les peines du monde à lui apprendre à lire ; et il avait neuf ans qu'il ne connaissait pas encore ses lettres. Bon, disais-je en moi-même, les arbres tardifs sont ceux qui portent les meilleurs fruits... » *(le Malade imaginaire*, II, 6). Doña Irene parle avec componction des volu-

1. Voltaire, *Lettre à M. Berger*, février 1736.

mes qu'on prépare sur un de ses parents, illustre pour elle, insignifiant pour les autres, don Cucufate.

Doña Irène. — A cette heure on a déjà imprimé neuf volumes in-folio qui comprennent les neuf premières années du saint évêque.

Don Diego. — Alors un volume pour chaque année ?

Doña Irène. — Oui, Monsieur, c'est le plan qu'on s'est proposé.

Don Diego. — Et à quel âge est mort le vénérable.

Doña Irène. — A quatre-vingt-deux ans, trois mois et quatorze jours.

(*El Si de las niñas*, I, 3.)

Comiques par eux-mêmes, les personnages de Molière et de Moratín le sont encore par contraste. Leurs ridicules et leurs exagérations s'avivent et en quelque sorte s'exaspèrent, quand à côté d'eux se pressent des gens bien équilibrés. La vanité de M. Jourdain et de la tia Mónica serait moins cocasse, sans la sagesse et la pondération de ceux qui les entourent. D'autres fois ce sont les deux travers qui se heurtent, et le rire jaillit du choc. La platitude de Chrysale paraît plus plate et la préciosité de Philaminte plus précieuse lorsque le mari et la femme se querellent. Le pédantisme de don Hermógenes éclate plus grotesque, souligné par le prosaïsme de doña Mariquita et le naturel de don Pedro.

Les personnages sont drôles ; drôles aussi les situations. Harpagon croit qu'il s'agit de sa cas-

sette ; et en réalité Valère lui parle de sa fille. Don Eleuterio écrit mal, mais calligraphie à merveille ; il reçoit des compliments pour son écriture bien moulée, et s'imagine qu'il en reçoit pour son style. Argan prend l'amant de sa fille pour un professeur de chant et sa propre servante pour un médecin. Thomas Diafoirus prend sa fiancée pour sa belle-mère. La tia Mónica prend un escroc pour un gentilhomme. Sganarelle s'imagine que la pupille d'Ariste, et non la sienne, est enfermée avec Valère. Don Martín s'imagine aussi que sa nièce, et non sa fille, à donné rendez-vous à don Claudio. Des situations dramatiques provoquent la gaieté parce que l'auteur les traite par des moyens comiques. Les malheurs les plus vexants, ceux d'un George Dandin par exemple, les maladies vraies ou imaginaires, fournissent des sujets de farce où l'on s'esclaffe. Orgon, Philaminte, Argan découvrent l'hypocrisie de Tartufe, de Trissotin, de Bélise ; et nous rions. Don Eleuterio et doña Agustina d'une part, la tia Mónica de l'autre découvrent la fourbe de don Hermógenes et du baron ; et nous rions. Harpagon est pris en flagrant délit d'usure par son propre fils ; le valet Perico est forcé de confesser à don Martín le larcin qu'il vient de commettre ; et nous rions, nous rions encore, nous rions toujours.

*
* *

Il arrive aussi que le comique tienne à la fois au fond et à la forme. Il consistera par exemple à donner aux personnages le langage qui convient à leur caractère ou à leur profession. Chez les écrivains médiocres, les interlocuteurs parlent tous de la même manière, quel que soit leur tempérament, quelle que soit leur condition ; ils ont le même accent, le même ton, l'accent et le ton de l'auteur. Il en va autrement avec Molière. Aux La Bruyère, aux Fénelon, aux Schérer, à tous ceux qui lui reprochaient du « jargon », des « barbarismes » et pour ainsi dire une absence complète de style, Molière répondrait judicieusement ce que Beaumarchais répond à ses adversaires dans la préface du *Mariage de Figaro :* « Si par malheur j'avais un style, je m'efforcerais de l'oublier, quand je fais une comédie : ne connaissant rien d'insipide au théâtre comme ces fades camaïeux où tout est bleu, où tout est rose, où tout est l'auteur quel qu'il soit. Lorsqu'un sujet me saisit, j'évoque tous mes personnages et les mets en situation. Ce qu'ils diront, je n'en sais rien ; c'est ce qu'ils feront qui m'occupe. Puis, quand ils sont bien animés, j'écris sous leur dictée rapide, sûr qu'ils ne se tromperont pas... Chacun parle son langage. » Les héros de Molière éveillent la même impres-

sion. Chacun d'eux s'exprime comme il sied qu'il s'exprime, le médecin en médecin, le maître d'armes en maître d'armes, le chasseur en chasseur, l'avare en avare, le dévot en dévot, et aussi le faux dévot en dévot.

Moratín a varié, ainsi que son modèle, le vocabulaire de ses personnages : le pédant discute et disserte en pédant, la vaniteuse parle en vaniteuse, l'hypocrite en hypocrite, la servante en servante... Dans *la Comedia nueva*, don Hermógenes flétrit de la sorte sa « brute » de propriétaire. « C'est l'homme le plus ignorant que je connaisse » (I, 6). Ce mot de pédant est exquis : quelle injure serait plus acérée que celle-là ! Dans *el Sí* doña Francisca exprime ses craintes au sujet de son amant. S'il allait l'oublier ! « Il est homme après tout, or tous les hommes... » Mais la servante Rita la réconforte : « Quelle bêtise ! Détrompez-vous, mademoiselle. Pour les hommes et pour les femmes, c'est comme pour les melons d'Añover ; il y en a de toutes sortes ; le difficile est de les choisir ; mais celui... » (I, 9.) La comparaison n'a rien de relevé ; mais comme elle est naturelle dans la bouche d'une domestique !

Pour caractériser avec plus de force un personnage ou une situation, pour en donner en quelque sorte la formule, Molière répète de distance en distance un mot, une expression, une phrase ; c'est une manière de leit-motiv. Orgon

ne s'inquiète guère de la fièvre d'Elmire; mais il s'intéresse fort à la santé de Tartufe; aussi interrompt-il Dorine qui s'obstine à lui parler de sa femme : « Et Tartufe? » Et comme la servante assure que l'hôte a mangé de fort bon appétit « deux perdrix, une moitié de gigot en hachis », puis qu'il s'est mis « dans son lit bien chaud » et que le lendemain il a bu « quatre grands coups de vin », Orgon s'attendrit sur son bon ami : « Le pauvre homme ! » (I, 5.) Cette interrogation et cette exclamation reviennent et alternent quatre fois. — Oronte lit un sonnet au misanthrope. Alceste conte alors l'histoire d'un ami à qui il conseillait de ne pas écrire. Inquiet, Oronte demande à plusieurs reprises s'il ressemble à cet ami. « L'homme aux rubans verts » ne veut pas répondre affirmativement par politesse ni négativement par franchise; à chaque question il oppose la même fin de non recevoir : « Je ne dis pas cela » (I, 2). — Le turc Hali entrecoupe sa harangue à don Pedro d'une formule courtoise à l'adresse d'Isidore : « Signor (avec la permission de la signore), je vous dirai (avec la permission de la signore) que je viens vous trouver (avec la permission de la signore) pour vous prier (avec la permission de la signore) de vouloir bien (avec la permission de la signore)... » Et don Pedro, qu'impatiente cet excès de civilités à l'orientale, reprend le mot à son tour : « Avec la permission de la signore,

passez un peu de ce côté » *(le Sicilien,* 8). — Harpagon consulte Valère sur le mariage qu'il a projeté pour sa fille Elise. En vain Valère insinue que le bonheur vient de l'amour, de la conformité des âges, des goûts, des caractères, le grippe-sou l'arrête chaque fois par un argument qui n'admet pas de réplique : « Sans dot ! » (I, 7). — Scapin demande cinq cents écus à Géronte pour racheter le fils du vieillard, qu'un Turc est censé avoir pris. Le pauvre père se lamente : « Que diable allait-il faire dans cette galère[1] ? » *(Les Fourberies de Scapin*, II, 11.) Dans la même pièce, Scapin, désireux de rentrer en grâce auprès de Géronte, affirme ses regrets d'avoir rossé son maître et déplore par cinq fois « les coups de bâton que... » (III, 14). — Toinette déguisée en médecin interroge Argan sur ses malaises ; et à chaque indication du valétudinaire, elle diagnostique plaisamment : « Le poumon ! » (III, 14.) — De tels exemples (et on pourrait en citer d'autres ; cf. notamment *la Critique de l'Ecole des Femmes*, 7 ; *l'Impromptu de Versailles*, 6, 7, 8, 9 ; *les Femmes savantes*, II, 3) de tels exemples prouvent que ce procédé était cher à Molière.

Moratín y a recours plus rarement. Le père

1. On sait que ce mot est emprunté à Cyrano de Bergerac. Dans *le Pédant joué*, Corbinelli raconte à M. Granger que son fils est prisonnier d'un Turc. Et le père Granger s'écrie à deux reprises : « Que diable aller faire dans la galère d'un Turc ! » (II, 4.)

de la cafarde voit dans sa fille une vraie dévote, qui hait le monde et se destine au couvent : « Elle prononcera les vœux », dit-il à son frère. — « Peut-être, réplique don Luis ; mais... » — « Elle prononcera les vœux. » — « Ce n'est pas moi qui le croirai. » — « Elle prononcera les vœux, oui ; elle prononcera les vœux. » *(La Mogigata*, I, 1.) — Ailleurs un domestique, Pascual, fort inhabile comme les gens du peuple dans l'art de varier ses effets, répète jusqu'à cinq fois en douze vers ces quelques mots « y desde alli se cayó » (et de là il est tombé). « Et de là il est tombé sur le montant où s'emmanche la poulie qui sert à monter les sacs de paille ; et de là il est tombé sur le toit de la Marta ; et de là il est tombé sur le sol ; et de là il est tombé sur une jarre d'eau ; et de là... » *(El Barón*, II, 10.)

Parmi les personnages que Molière a étudiés avec plaisir, il en est qui ont leur parler bien à eux. Ce sont, d'une part, les malades et les médecins ; d'autre part, les paysans.

Dans plusieurs de ses comédies il est revenu sur les malades, vrais ou faux, et sur ceux qui les soignent, docteurs, opérateurs, apothicaires. Dans ces milieux il est sans cesse question d'humeurs et de vapeurs, de syncopes et de convulsions, de fièvres et de fluxions, d'hydropisie, de juleps, de sirops... Les fonctions naturelles y fournissent un sujet inépuisable de plaisanteries.

Sganarelle s'informe auprès de Géronte de l'état de Lucinde : « Va-t-elle où vous savez ? Copieusement ? La matière est-elle louable ? » *(Le Médecin malgré lui,* II, 6.) On parlait déjà sur le même ton dans *l'Amour médecin :* « Monsieur, on m'a dit que vous aviez des remèdes admirables pour faire aller à la selle » (III, 5). Le médecin d'Argan, M. Purgon, prescrit purgations sur purgations ; d'autres ordonnent la saignée ; le plus grand nombre a un faible pour les lavements. La seringue est l'instrument à la mode, et les apothicaires ne chôment pas. Il y a des clystères de toute sorte et de tout effet : « un petit clystère bénin, bénin... pour déterger, pour déterger, déterger » *(Monsieur de Pourceaugnac,* I, 15); « un petit clystère insinuatif, préparatif et émollient pour amollir, humecter et rafraîchir les entrailles.... un bon clystère détersif pour balayer, laver et nettoyer le bas-ventre.... un clystère carminatif pour chasser les vents *(le Malade imaginaire,* I, 1). La verve des personnages s'exerce sur ces remèdes et sur leurs conséquences, sur les parties où ils s'appliquent.

Argan à Toinette. — Mon lavement d'aujourd'hui a-t-il bien opéré ?

Toinette. — Votre lavement ?

Argan. — Oui. Ai-je bien fait de la bile ?

Toinette. — Ma foi, je ne me mêle point de ces affaires-là ; c'est à M. Fleurant à y mettre le nez, puisqu'il en a le profit. (I, 4.)

Béralde empêche Argan de prendre le clystère

que vient lui donner M. Fleurant. L'apothicaire s'indigne ; mais Béralde de railler : « Allez, monsieur, on voit bien que vous n'avez pas accoutumé de parler à des visages » (III, 4).

Les malades sont moins nombreux chez Moratín ; deux seulement paraissent sur la scène, le vieux don Roque *(el Viejo y la Niña)*, et la vieille doña Irene *(el Sí)* ; mais d'autres sont mentionnés qui vivent encore *(la Mogigata)* ou qui sont morts *(el Sí)*. On ne voit ni apothicaire ni médecin. Mais on entend parler de trois docteurs qui se sont consultés au chevet de don Lorenzo *(la Mogigata)* et d'un pharmacien âpre au gain *(el Sí)*. Et naturellement les noms de maladies alternent avec les noms de remèdes : fièvres, goutte, vents *(el Viejo y la Niña*, I, 12) ; drogues de toute sorte, cataplasmes *(ibid.*, II, 6) ; hémorroïdes, clystères *(la Mogigata*, I, 9) ; attaques d'épilepsie, rougeole *(el Sí*, I, 4) ; pilules de coloquinte et d'assa fétida *(ibid.*, II, 2) ; migraine et compresses d'eau camphrée *(ibid.*, II, 3) ; bouillon de couleuvre *(ibid.*, III, 11). Mais, et nous aurons l'occasion d'y revenir, Moratín évite les plaisanteries scatologiques.

Les paysans sont aussi nombreux dans la comédie de Molière que les malades et les médecins ; ils ne sont pas moins plaisants. Rien de plus drôle par exemple que le dialogue d'une Picarde et d'une Languedocienne.

NÉRINE. — Il y a quatre ans qu'il m'a éposée.
LUCETTE. — Et yeu set ans y a que m'a preso per fenno.
NÉRINE. — J'ai des gairants de tout cho que je di.
LUCETTE. — Tout mon pay lo sap.
(Monsieur de Pourceaugnac, II, 9.)

Molière considérait ce genre de comique si efficace que pour déclancher le rire il a mis dans le *Médecin malgré lui* jusqu'à quatre paysans ou paysannes qui patoisent à qui mieux mieux. Les campagnards n'habitent pas forcément la campagne ; il en est qui, domestiques, servent dans des familles bourgeoises installées à Paris. Ceux-là parlent un langage mi-citadin, mi-villageois, où fleurissent solécismes et barbarismes. Martine « insulte la grammaire » et ne s'en préoccupe pas autrement :

Mon Dieu, je n'avons pas étugué comme vous
Et je parlons tout droit comme on parle cheu nous.
(Les Femmes savantes, II, 6.)

Aux paysans se joindront des provinciaux, qui, comme les premiers, défigureront les termes. Un Gascon changera les *b* en *v*, les *v* en *b*, accentuera les *e* muets, déformera quelques termes de diverses manières.

Ha, l'homme aux *libres* qu'on m'en *vaille*.
J'ai déjà le poumon usé.
Bous boyez que chacun *mé* raille
Et je suis *escandalisé*
Dé boir ès mains de la canaille
Ce qui m'est par *bous* refusé.

Semblables aux paysans et aux provinciaux, les étrangers multiplieront les incorrections, et nous éprouverons un malin plaisir à entendre les Allemands qui baragouinent le français.

Premier Suisse. — Li faut allair tous deux nous à la Crève, pour regater un peu chousticier sti monsir de Porcegnac, qui l'a été contané par ortonnance à l'être pendu par son cou.

Deuxième Suisse. — Li faut nous loër un fenêtre pour foir sti choustice.

(*Monsieur de Pourceaugnac,* III, 3.)

Moratín aurait pu employer ces procédés : les dialectes provinciaux ne manquent pas par delà les Pyrénées ; et nombreux sont les étrangers qui écorchent l'espagnol. Cependant, il ne s'en est pas servi. Les trouvait-il, ces moyens, indignes de la comédie sérieuse ? Peut-être. Ils font pourtant merveille dans Molière, et ils offrent le double avantage d'être naturels et plaisants.

Molière ne s'est pas borné à donner à ses héros le langage qui est le leur. Il les met à l'occasion dans des situations exceptionnelles, où ils doivent se débarrasser de leur parler coutumier. Harpagon, M. Jourdain, Thomas Diafoirus deviennent amoureux ; le vieillard avare, le bourgeois gentilhomme, le jeune cuistre auront à madrigaliser ; ils chercheront à s'exprimer élégamment, et tomberont dans le genre macaronique. Macaronique sera le compliment d'Harpagon à Mariane : « Ne vous offensez pas, ma

belle, si je viens à vous avec des lunettes. Je sais que vos appas frappent assez les yeux, sont assez visibles d'eux-mêmes, et qu'il n'est pas besoin de lunettes pour les apercevoir ; mais enfin c'est avec des lunettes qu'on observe les astres, et je maintiens et garantis que vous êtes un astre, mais un astre, le plus bel astre qui soit dans le pays des astres » *(l'Avare*, III, 5). Macaronique, la bienvenue de M. Jourdain à Dorimène : « Madame ce m'est une gloire bien grande de me voir assez fortuné, pour être si heureux, que d'avoir le bonheur, que vous ayez eu la bonté... » *(le Bourgeois gentilhomme*, III, 19.) Macaronique, le discours de Thomas Diafoirus à Angélique : « Mademoiselle, ni plus ni moins que la statue de Memnon rendait un son harmonieux, lorsqu'elle venait à être éclairée des rayons du soleil, tout de même me sens-je animé d'un doux transport à l'apparition du soleil de vos beautés ; et comme les naturalistes... » *(le Malade imaginaire*, II, 9).

C'est encore là un moyen comique excellent ; Moratín ne l'a pas employé.

*
* *

Dans certains cas, le rire jaillit de la forme seule. Certaines façons de dire enferment une vertu divertissante, comme l'opium une vertu dormitive, comme tel gaz une vertu larmoyante, comme tel autre une vertu hilarante. Elles sont

des spécifiques de la tristesse. Les unes provoquent les gros éclats d'un rire débridé ; les autres éveillent un sourire discret, à peine éclos au coin des lèvres.

L'un de ces procédés consiste dans l'accumulation des termes. Mascarille se tourne vers ses gens : « Holà ! Champagne, Picard, Bourgogne, Cascaret, Basque, La Verdure, Lorrain, Provençal, La Violette » *(les Précieuses ridicules*, 12). Sganarelle, le valet de don Juan, énumère plaisamment les vaisseaux et les organes du cœur humain : « Ces nerfs, ces os, ces veines, ces artères ces..., ce poumon, ce cœur, ce foie et tous ces autres ingrédients » *(Don Juan,* III, 1). La femme du médecin malgré lui fouette son mari d'un cliquetis d'injures : « Traître ! Insolent ! Trompeur ! Lâche ! Coquin ! Pendard ! Gueux ! Bélître ! Fripon ! Maraud ! Voleur ! » *(le Médecin malgré lui*, I, 2.) Soufflété, don Pedro appelle ses valets : « Holà ! Francisque, Dominique, Simon, Martin, Pierre, Thomas, Georges, Charles, Barthélémy ! Allons, promptement, mon épée, ma rondache, ma hallebarde, mes pistolets, mes mousquetons, mes fusils » *(le Sicilien*, 5). L'effet sera le même, si au lieu de mots on entasse des propositions. Sganarelle nous amuse quand il s'extasie sur le rayonnement de la pensée qui, maîtresse du corps, meut l'organisme à son gré : « Je veux frapper des mains, hausser le bras, lever les yeux, baisser la tête, remuer les pieds,

aller à droite, à gauche, en avant, en arrière, tourner..... » *(Don Juan*, II, 2.) Les amplifications du pédant Métaphraste sont un modèle du genre :

... Si les savants ne sont point écoutés...
Il faut donc renverser l'ordre de chaque chose,
Que les poules dans peu dévorent les renards;
Que les jeunes enfants remontrent aux vieillards;
Qu'à poursuivre les loups les agnelets s'ébattent;
Qu'un fou fasse les lois ; que les femmes combattent;
Que par les criminels les juges soient jugés,
Et par les écoliers les maîtres fustigés;
Que le malade au sain présente le remède;
Que le lièvre craintif...
(Le Dépit amoureux, II, 9.)

Pour renforcer l'énergie du comique, Molière choisit quelquefois des mots dont la désinence soit toujours identique. En même temps qu'accumulation de termes il y a répétition des sons. Le philosophe Pancrace possède toutes les sciences connues : « Rhétorique, dialectique, sophistique, mathématiques, arithmétique, optique, onirocritique, physique et métaphysique,... astronomie, astrologie, physionomie, métoposcopie, chiromancie, géomancie... » *(le Mariage forcé*, 6). Ces mots de même terminaison peuvent à l'occasion ne pas se suivre, mais revenir par intervalles à la façon de rimes. M. Purgon menace Argan des maladies les plus effroyables : « Je veux que vous tombiez dans la bradypepsie..., de la bradypepsie dans la dyspepsie..., de la dyspepsie dans l'apepsie..., de l'apepsie

dans la lienterie..., de la lienterie dans la dyssenterie..., de la dyssenterie dans l'hydropisie..., et de l'hydropisie dans la privation de la vie, où vous aura conduit votre folie[1]. » *(Le Malade imaginaire*, III, 6.)

Chez Moratín on retrouve cette prédilection pour l'entassement des termes. Nous avons déjà vu que don Hermógenes, pour établir son érudition, égrenait son chapelet de noms propres. Dans *el Barón* Montepino vante ses jardins où il y a « des bosquets, des serres, des étangs, une cascade, une grotte, des jets d'eau, un labyrinthe, des autels, des cénotaphes, de belles statues, des ruines... » (I, 6.) Dans *el Viejo y la Niña* c'est une enfilade non plus de substantifs, mais de propositions. Muñeco rapporte à son maître, don Roque, les cancans qui se débitent sur son compte. « On prétend qu'il est un nigaud, qu'il ressemble à un épouvantail, qu'il est sourd comme une pierre, qu'il a l'haleine corrompue, qu'il est impuissant à remplir ses devoirs de mari, que... » (III, 2.)

Moratín réunit aussi des mots dont les désinences offrent le même son. Fermina parle de vêtements qu'il faut rendre neufs en les « rapetissant, agrandissant, doublant, rapiéçant ».

Se han de *achicar*, *alargar*,
Aforrar, *tapar*, troneras... *(El Barón*, I, 12.)

1. Dans *le Pédant joué* (I, 1), Cyrano de Bergerac a écrit une suite de soixante-treize petits vers rimant tous en *if*.

Perico se plaint des ruelles de la ville :

... Que *malditas*,
Callejuelas, *Empinadas*,
Tuertas, *angostas*... (*La Mogigata*, III, 1.)

Le même Perico dissuade doña Clara d'entrer dans les ordres, de se faire « nonne noire, ou grise, ou blanche, ou chaussée... »

... *Monja*,
Negra, *cenicienta*, *ó blanca*,
Calzada.... (*La Mogigata*, III, 2.)

Don Claudio explique devant don Luis pourquoi sa fiancée, fille de don Luis, a résisté à son père et a refusé de prendre le voile « chez les Franciscaines ou les Dominicaines.... » Elle n'a pas voulu devenir

... *Monja*,
Francisca ni *mercenaria*,
Ni *Dominica*, ni *alforja*. (*La Mogigata*, III, 20.)

Voilà donc un premier procédé (accumulation de mots quelconques ou de mots de même désinence) que nous rencontrons et dans Molière et dans Moratín.

Un second procédé consiste à reproduire un certain tour plusieurs fois[1]. Le deuxième inter-

1. Nous connaissons déjà le procédé par lequel on reproduit un mot ou une expression pour résumer un caractère ou une situation. Par le procédé dont nous parlons maintenant on ne résume ni un caractère ni une situation ; c'est un procédé purement formel.

locuteur reprendra dans la réplique la construction dont le premier vient de se servir. La première construction est-elle affirmative, négative, conditionnelle, circonstantielle, interrogative, exclamative?... La seconde sera affirmative, négative, conditionnelle, circonstantielle, interrogative, exclamative...

ERASTE.
Ah ! Lucile, Lucile, un cœur comme le mien
Se fera regretter...
LUCILE.
Eraste, Eraste, un cœur fait comme est fait le vôtre
Se peut facilement...
LUCILE.
Non votre cœur, Eraste, était mal enflammé.
ERASTE.
Non Lucile, jamais vous ne m'avez aimé.
(Le Dépit amoureux, IV, 3.)

La discussion entre valets suit une courbe semblable : le parallélisme des tournures est d'une exactitude absolue.

MARINETTE. — Ah ! la lâche personne !
GROS RENÉ. — Ah ! le faible courage !
MARINETTE. — J'en rougis de dépit.
GROS RENÉ. — J'en suis gonflé de rage. (IV, 4.)

Trissotin et Vadius se renvoient les injures en employant les mêmes tours de phrase :

TRISSOTIN. — Allez, petit grimaud, barbouilleur de papier !
VADIUS. — Allez, rimeur de balle, opprobre du métier !
TRISSOTIN. — Allez, fripier d'écrits, impudent plagiaire
VADIUS. — Allez, cuistre...
(Les Femmes savantes, III, 3).

En certains passages Molière reprend et le tour et les paroles. Elise tient tête à son père, Harpagon, et affirme sa résolution de ne pas se marier.

ELISE. — Je vous demande pardon, mon père.
HARPAGON. — Je vous demande pardon, ma fille.
ELISE. — Je suis très humblement servante du seigneur Anselme; mais avec votre permission, je ne l'épouserai pas.
HARPAGON. — Je suis votre très humble valet; mais avec votre permission, vous l'épouserez dès ce soir.
ELISE. — Dès ce soir ?
HARPAGON. — Dès ce soir. (*L'Avare*, I, 4.)

Dans *la Comtesse d'Escarbagnas* la répétition est parfaite :

LA COMTESSE. — Madame !
JULIE. — Madame !
LA COMTESSE. — Ah ! Madame !
JULIE. — Ah ! Madame !
LA COMTESSE. — Mon Dieu ! Madame !
JULIE. — Mon Dieu ! Madame !
LA COMTESSE. — Oh ! Madame !
JULIE. — Oh ! Madame !
LA COMTESSE. — Hé ! Madame !
JULIE. — Hé ! Madame !
LA COMTESSE. — Hé ! Allons donc, madame !
JULIE. — Hé ! Allons donc, madame ! (7.)

Ces répétitions de tours ne semblent pas avoir plu à Moratín; car il les a proscrites de son œuvre.

Reste un troisième procédé, que Molière emploie fréquemment et que Moratín ne dédaigne pas. Il est purement formel comme les

précédents ; seulement il n'est pas verbal ; il est physique. On divertira non plus par des mots et des façons de dire, mais par des gestes et des grimaces, par certaines manières de se tenir, de marcher, de s'asseoir... Molière était un acteur ; il savait la puissance de l'action. Dans la préface des *Précieuses ridicules* il avoue « qu'une grande partie des grâces qu'on a trouvées » à sa pièce « dépendent de l'action ». La préface de *l'Amour médecin* exprime des idées analogues : « Il n'est pas nécessaire de vous avertir qu'il y a beaucoup de choses qui dépendent de l'action. On sait bien que les comédies ne sont faites que pour être jouées, et je ne conseille de lire celle-ci qu'aux personnes qui ont des yeux pour découvrir dans la lecture tout le jeu du théâtre. » Déjà dans *l'Impromptu de Versailles* Molière s'était mis en scène avec ses comédiens ; et les leçons qu'il leur donnait étaient surtout des leçons de maintien : il leur indiquait comment il faut se présenter, s'avancer, « gesticuler ». Et lui-même, dans toutes ses œuvres, même dans les plus sérieuses, imagine ou reprend à ses prédécesseurs une mimique éloquente, excitatrice de gaieté. Les gens se soufflettent, se bâtonnent, se laissent choir. Un geste est souvent plus expressif et plus plaisant qu'un mot ou qu'une tirade. Du bout des lèvres, le médecin malgré lui refuse l'argent de Géronte, mais il tend sa main pour le recevoir (II, 8) ; et il la tend aussi à

Thibaut et à Perrin qui le consultent, et il « la branle *comme pour faire signe* qu'il demande de l'argent » (III, 2). Harpagon, voyant deux chandelles allumées, se précipite pour en éteindre une *(l'Avare*, V, 5). La mimique touche dans certaines scènes à la pitrerie ; c'est le cas pour la poursuite de M. de Pourceaugnac par les médecins (I, 16).

Moratín aime moins que Molière ce genre de comique. Les giffles et le bâton jouent un rôle moins important. Il se vante d'avoir réduit à trois dans son *Médico á palos* les cinq bastonnades du *Médecin malgré lui*. Il ne condamne cependant pas les trucs de farce. Muñoz se cache sous un canapé *(el Viejo y la Niña*, II, 6). Don Hermógenes bouscule un garçon de café, Pipi, qui laisse tomber un verre et une assiette *(la Comedia nueva*, II, 6). Don Claudio se promène en fouillant dans ses poches ; la servante, Lucia, le suit pas à pas, dans l'attente d'un pourboire. Mais le jeune homme tire un briquet, et, très calme, de l'air de quelqu'un qui n'y voit pas malice, il allume une cigarette *(la Mogigata*, III, 13).

En somme, des personnages et des situations drôles, des patois, du français qu'estropient des domestiques, des provinciaux et des étrangers, des entassements de mots, des répétitions de sons et de tours, des jeux de scène, tels sont les principaux éléments d'où provient le rire

chez Molière. L'auteur les combine et les orchestre pour renforcer l'effet ; car l'accumulation des moyens comiques accroît et multiplie le comique.

Moratín suit Molière, mais de loin : sa symphonie est moins riche et moins nourrie. Il élimine quelques-uns de ces éléments, ou, s'il les garde, il atténue ce qu'ils contiennent de plaisant ; il ne laisse pas la gaîté jaillir, se répandre et déborder ; il l'endigue, il la filtre, il la dose.

En parlant du style de Moratín, Menéndez y Pelayo s'exprime ainsi : « Sa sobriété ressemble un peu à la sobriété forcée d'un homme qui ne jouit pas d'une parfaite santé et n'a pas ses forces intactes. Il a toujours quelque chose de rogné et d'incomplet, qui ne saurait se confondre avec la sobriété voulue, dernière perfection des talents virils et maîtres de leur manière[1] ». Ce que Menéndez y Pelayo dit du style, s'applique à merveille au comique. Si Moratín est inférieur à Molière dans l'art d'exciter le rire, c'est par impuissance plus que par principe.

Mais c'est aussi par principe : il a subi l'influence de la comédie larmoyante et prédicante de La Chaussée. Menéndez y Pelayo le nie : « La comédie de Moratín ne ressemble en rien à ce genre déclamatoire, ampoulé et froidement frénétique, rempli de moralités, de sentences,

1. *Historia de las ideas estéticas en España*, t. III, vol. II, p. 225-226.

d'exclamation et des pantomimes, que Diderot avait voulu implanter en France. Au contraire la muse de Moratín, suave, timide, chaste, paraît fuir l'expression trop violente du sentiment, et garde dans le plus grand trouble de la passion une retenue, une décence, une fleur d'atticisme que Térence observait même dans la peinture de ses esclaves et de ses prostituées[1]. »

Et il est vrai que Moratín appartient plutôt à la famille d'un Térence qu'à celle d'un Diderot; mais qu'il n'ait rien de ce dernier, voilà qui est contestable. Une tendance aux effusions se révèle de ci de là dans *la Comedia nueva* et dans *el Sí de las niñas*; elle est légère et discrète; mais elle est indéniable. Nous l'avons notée quand nous analysions le personnage de don Antonio; elle se manifeste encore dans les rôles de don Pedro et de don Diego. Qu'on se souvienne de la scène où don Eleuterio déplore l'échec de sa pièce, non pas tant pour lui-même que pour sa femme, sa sœur et ses quatre enfants désormais acculés à la misère. Ses plaintes émeuvent l'Alceste espagnol. Don Pedro appelle de ce doux nom d' « ami », qu'il ne prodigue pas, l'infortuné poète dont il méprisait naguère la verve triviale et bouffonne. Il était dur, cassant; il tenait les gens à distance. Maintenant le voici prêt au rapprochement, à la confidence :

1. *Historias de las ideas estéticas en España*, t. III, vol. II, p. 227.

« Moi aussi j'ai eu des enfants. Je ne les ai plus ; mais je sais ce que c'est qu'un cœur de père... J'ai le caractère un peu âpre ; mais la compassion ne m'est pas étrangère » *(la Comedia nueva*, II, 8). Et, proclamation édifiante, il dit la joie qu'il éprouve à secourir son prochain, à panser des blessures, à consoler : « car il n'y a aucun plaisir comparable à celui de l'homme qui accomplit une actionvertueuse » (II, 8). L'excellent don Diego *(el Sí)* ne le cède pas en générosité au rude don Pedro. Il se croyait aimé de doña Francisca : détrompé, il se réjouit d'avoir découvert son erreur et, avec ce mélange d'attendrissement et d'ingénuité qui caractérise la littérature « sensible » du XVIII^e siècle, il s'écrie sur le mode lyrique : « Malheur à ceux qui s'en aperçoivent trop tard » (III, 13.) Puis, comme don Carlos le remercie de lui accorder la main de doña Francisca, il a une exclamation (c'est le mot de la fin) à la Diderot et à la J.-J. Rousseau : « Bénie soit la bonté de Dieu! » (III, 13.)

II

Moratín n'a pas admis dans son œuvre le patois des paysans et le parler pittoresque des illettrés, des provinciaux, des étrangers ; il n'a pas admis non plus les répétitions de tours. Ces procédés comiques sont cependant excellents, puisqu'ils ne manquent ni de vérité ni d'agré-

ment. On regrette donc que Moratín les ait dédaignés. Mais regrette-t-on qu'il en ait atténué certains autres? Sans doute. Regrette-t-on qu'il ait atténué tous les autres? Non. Il a adouci ce qu'il y avait d'exubérant et de trop saillant dans le comique des gestes et dans le comique de la garde-robe. Il s'est arrêté sur le bord de la bouffonnerie toutes les fois qu'il touchait à l'invraisemblance et à l'inconvenant. Par sa réserve, il l'emporte sur Molière; c'est à coup sûr une supériorité négative, mais c'est une supériorité.

Il ne faudrait pourtant pas, même sur ces deux points, rabaisser l'original et chanter sur un ton lyrique la sagesse de l'imitateur. Les outrances de Molière comportent une excuse : le goût de l'époque[1].

1. On attribue du reste à Molière des exagérations et des équivoques dont il n'est pas coupable. Ainsi dans *l'Avare* (V, 5), Harpagon souffle l'une des deux chandelles. Mais les comédiens ont ajouté au texte. Maître Jacques la rallume. Harpagon l'éteint de nouveau et la garde à la main. Maître Jacques la rallume pour la seconde fois. Harpagon l'éteint pour la troisième fois, et le jeu continue... — Dans *le Misanthrope*, Alceste juge que le sonnet d'Oronte est « bon à mettre au cabinet » (I, 2), c'est-à-dire à être enfermé dans ce meuble qu'on appelait alors un cabinet et que nous appelons un bureau ou un secrétaire, c'est-à-dire encore indigne d'être publié. Bien des gens comprennent autrement et mettent sur le compte de Molière une plaisanterie nauséabonde. — Le lecteur moderne se trompe d'ailleurs assez souvent. Nous rions à cette réplique d'Oronte :

> Je voudrais bien, pour voir, que de votre manière
> Vous en *composassiez* sur la même matière.
> *(Le Misanthrope,* I, 2.)

Nous rions à ce défi de Philaminte :

Les comédies du XVII^e^ siècle, avant Molière et après lui, sont pleines de jeux de scène ou grossiers ou extravagants, et de polissonneries souvent dégradantes. Les Scarron et les Cyrano de Bergerac, les Boisrobert et les Regnard, les Dufresny et les Dancourt, les Boursault et les Lesage habituaient les spectateurs à des mimiques bizarres, à des plaisanteries ordurières. Dans tous les théâtres, en particulier aux Italiens et à la Foire, on rivalisait sur le terrain de la bouffonnerie de la gaillardise et de l'obscénité. Les soufflets, les coups de pied et les coups de bâton s'appliquaient sur les joues, sur le dos, et plus bas. Le contenu des pots de chambre dégoulinait sur les acteurs. Don Japhet d'Arménie, arrosé de la sorte et tout « putréfait », déplore ce « déluge infect » qui ne fleure pas « l'eau de rose ». (Scarron, *Don Japhet*, IV, 12 et 13). Le délicat Racine nous présente des chiens qui « ont pissé partout » *(les Plaideurs*, III, 3). Les lavements et leurs suites exhalent leur odeur. Géronte, que son clystère

... Je voudrais bien que vous l'*excusassiez*.
(Les Femmes savantes, II, 6.)

Nous rions, et à juste titre, si nous trouvons ridicule le raisonnement d'Oronte et plaisamment formulé le caractère hautain de Philaminte. Mais ceux-là rient à tort (et ils sont nombreux), que divertit l'imparfait du subjonctif. Ce temps, surtout à la première conjugaison, nous paraît grotesque; il ne produit pas la même impression au XVII^e^ siècle; et les écrivains de cette époque l'employaient volontiers, même dans leurs lettres familières.

travaille, quitte la scène en recommandant à sa servante, Lisette, de cacher à sa fiancée la cause de son brusque départ :

> ... Ne va pas leur parler, je te prie,
> Ni de mon lavement ni de ma léthargie.

Mais Lisette de répliquer :

> Elles ont toutes deux bon nez : dans un moment
> Elles le sentiront du reste assurément.
> (*Le Légataire universel*, I, 6.)

Ailleurs, Arlequin qui a pris médecine, « insulte la doublure de sa culotte », et son interlocuteur, d'un mouvement suggestif, se bouche le nez : « Comment, imprudent, je vous trouve bien hardi de vous approcher de moi en l'état où vous êtes. » (Regnard, *le Divorce*, I, 5.) Les dialogues que Tabarin débitait sur les tréteaux du Pont-Neuf avec son maître, le charlatan Mondor, grouillent de saletés. Ils ont trait aux faits et gestes d'un certain individu dont le nom n'est plus guère employé de nos jours par les honnêtes gens que dans des expressions où il a perdu comme sa propre signification : cul de fosse, cul-de-sac, cul de bouteille... Ce personnage, respectueusement qualifié de « monsieur » par Tabarin, est sujet à des malaises dont la description réjouit la cohue des badauds. Les comiques de l'époque font chorus au gai farceur du Pont-Neuf; ils bourrent leurs pièces de joyeusetés et d'équivoques indécentes.

Cyrano de Bergerac raille un pauvre diable « incapable d'engendrer ». « Vous n'êtes ni masculin, ni féminin, mais neutre. Vous avez fait de votre dactyle un trochée, c'est-à-dire que par la soustraction d'une brève vous vous êtes rendu impossible la propagation des individus » (*le Pédant joué*, I, 1). Et dans cette même scène les jeux de mots érotiques s'entassent, si dégoûtants que nous renonçons à les transcrire. La collaboration de Regnard et de Dufresny prodigue des allusions aussi scabreuses que transparentes : « Quand on veut se marier aujourd'hui, on va chez le père et la mère marchander une fille comme une aune de drap, et tel qui croit acheter la pièce tout entière trouve souvent qu'on en a levé bien des échantillons » (*la Baguette de Vulcain*, 2). Boursault, qui affiche des prétentions de moraliste, donne sa note dans ce concert grivois. Sur la foi d'un papier compromettant, où il est question de « gourgandines » et d' « effrontées », un de ses héros, M. Josse, accuse sa femme de « culbutes avec un mousquetaire » (*les Mots à la mode*, 15). Et on discute chaque mot, et on jette les hauts cris jusqu'au moment où l'on explique, à la grande joie de M. Josse fort ému, que ces termes désignent des objets de mode, des nœuds de brillants, des coiffures, des corsets, et que, par conséquent, l'immoralité réside non dans les choses, mais dans les expressions à double

entente. Il n'empêche que l'auteur cherchait à traîner la pensée des spectateurs sur des images licencieuses. Voilà ce qu'écrivaient, voilà ce qu'applaudissaient les gens du XVII[e] siècle[1].

A tout prendre, il n'y a pas lieu d'en être étonné. Les chroniques, les historiettes, les mémoires du temps nous renseignent sur la grossièreté foncière de ce monde qu'une Catherine de Rambouillet et qu'un Louis XIV avaient doté seulement d'une dignité de façade. En bien des endroits ce platras de politesse se fendillait, s'écaillait, s'effritait. Nombre d'anecdotes ont une valeur documentaire à ce sujet. Molière avait caricaturé La Feuillade dans *la Critique de l'Ecole des Femmes*. Le sémillant courtisan se vengea du poète à la façon d'un portefaix. Il le saisit par la tête, brusquement, à pleines mains, et lui laboura le visage avec les boutons de son habit. Cet exemple est typique; en voici un autre. On sait « l'affaire des sonnets » après l'échec de *Phèdre*. Un premier sonnet, qu'on attribuait au duc de Nevers, railla l'auteur de la pièce. Les amis de Racine ripostèrent par un second où ils prenaient à partie le duc de Nevers. Celui-ci, à son tour, en écrivit un troisième

1. Boileau devait passer pour un pudibond, lui qui écrivait à Ch. Perrault : « Vous m'accusez d'avoir mis des mots sales, d'avoir glissé beaucoup d'impuretés. Je vous supplie de considérer que ces reproches regardent l'honneur. » (1700). — Perrault avait lancé cette accusation contre l'auteur de la *Satire sur les femmes*.

contre Racine et Boileau; il leur promettait une volée.

... Vous serez punis, satiriques ingrats;
Non pas en trahison...
Mais de coups de bâton donnés en plein théâtre.

Plus tard, le bruit courut qu'en effet Boileau avait été crossé; et un quatrième sonnet rapporte la chose en ces termes :

Dans un coin de Paris, Boileau, tremblant et blême,
Fut hier bien frotté, quoiqu'il n'en dise rien...

Au vrai, la menace n'avait pas été mise à exécution, parce que le prince de Condé avait pris officiellement les deux poètes sous sa protection. Mais sans cette amitié puissante, Boileau et Racine n'auraient probablement pas été épargnés. Le bâton jouait dans la réalité le rôle qu'il jouait au théâtre; il n'était pas une convention scénique : la brutalité était dans les mœurs.

La licence y était aussi, et les personnes dont la conduite était la plus respectable n'avaient pas dans leur langage et dans leurs lettres la retenue qu'elles avaient dans leur vie. M. de Coulanges conte, et en ces termes, à M^me^ de Grignan, une tentative de suicide de la Brinvilliers : « ... Elle s'était fiché un bâton, devinez où; ce n'est point dans l'œil; ce n'est point dans la bouche; ce n'est point dans l'oreille; ce n'est point dans le nez; ce n'est point à la turque :

devinez où. C'est... tant y a qu'elle était morte si l'on ne fût promptement accouru à son secours. » (A Paris; à Mme de Grignan; mercredi 29 avril 1676.) Mme de Sévigné ne craint pas de revenir sur ce sujet et de polissonner à son tour : « Caumartin a dit une grande folie sur ce bâton dont elle (la Brinvilliers) avait voulu se tuer sans le pouvoir. « C'est, dit-il, comme Mithridate. » Vous savez de quelle sorte il s'était accoutumé au poison; il n'y a pas besoin de vous conduire plus loin dans cette application. » (A Paris; à Mme de Grignan; mercredi 6 mai 1676.) Mme de Sévigné ne reculait donc pas devant l'obscénité des images et des allusions. La crudité des termes ne l'effrayait pas davantage : « Je suis persuadée que la plupart des maux viennent d'avoir le cul sur la selle. » (A Vitré; à Mme de Grignan; mercredi 29 août 1671). Ainsi s'exprimait celle « qui « allait » en Nicole et en Bourdaloue.

La malpropreté physique l'emportait peut-être sur la brutalité et la licence. Gentilshommes, ecclésiastiques, bourgeois sont pimpants, coquets, cossus; ils se parent de rubans, de broderies, de dentelles. D'accord; mais ils ne se baignent que sur l'ordonnance du médecin; et ils se lavent si peu le visage et les mains qu'un ouvrage de civilité, *les Lois de la galanterie*, recommande aux élégants de le faire une fois par jour. On construit des palais qui sont des merveilles; et

on les remplit de merveilles. On les garnit de tapisseries, de statues, de « cabinets », de toutes sortes de meubles, en ébène, en bois des îles, filigranés d'argent, incrustés de cuivre, d'étain, d'écaille, de nacre, d'ivoire... Mais on oublie les fosses d'aisance. Certaines habitudes s'étaient conservées, dont le sans-gêne nous interloque. Les grands seigneurs, et même les grandes dames, recevaient leurs fournisseurs et leurs amis dans leur garde-robe. Les relents de la chaise percée circulaient jusque dans les alcôves et les ruelles ; pourquoi n'auraient-ils pas circulé sur la scène ?

Moratín lui-même justifie Molière de ses plaisanteries mal odorantes. En traduisant *l'Ecole des Maris* il a omis dans le dialogue bien des expressions qui méritèrent les applaudissements des contemporains, mais que ne souffre pas la décence du théâtre ; et en traduisant *le Médecin malgré lui*, il a pratiqué aussi quelques coupures (Prologues de *la Escuela de los maridos* et de *el Médico á palos*). Seulement il ajoute que si Molière vivait au XVIII^e^ siècle il ne se permettrait plus les licences qu'autorisait le XVII^e^ siècle : « De nos jours Molière ferait pour cette pièce *(le Médecin malgré lui)* et pour les autres des corrections plus importantes, plus sévères, plus sages. » (Prologue de *el Médico á palos*).

Nous ne serons pas plus scrupuleux que

Moratín, et nous excuserons Molière d'avoir suivi les tendances de son époque. Bien mieux, nous le louerons de ne les avoir suivies que de loin. Car, à tout prendre, son œuvre, comparée à celle de ses contemporains, est admirable de naturel et de pureté. « Malgré le ton de raison et de bienséance dont la comédie du *Menteur* venait de crayonner un modèle, le théâtre, quand Molière parut, était encore livré à la bouffonnerie et à l'obscénité. Du sein de cette bassesse et du mauvais goût, Molière, éclairé par la nature, osa s'élancer courageusement loin des routes communes. » (Gresset: *De Molière et de Destouches*, Discours prononcé à l'Académie française, le 25 août 1754.)

D'abord il renonce à cette mimique comme funambulesque des Italiens et de la Foire : plus de sauts et de cabrioles, de pirouettes et de pitreries, d'acrobaties de saltimbanques, d'escalades le long d'une maison. D'autre part les coups sont moins fréquents ; on menace de s'étriller plutôt qu'on ne s'étrille. Ensuite la pornographie est bannie. Sans doute il y a quelques passages qui laissent à désirer sous ce rapport. Nous n'aimons guère Mascarille lorsque « mettant la main sur le bouton de son haut de chausse » il s'adresse à Cathos et à Madelon : « Je vais vous montrer une furieuse plaie » *(les Précieuses ridicules*, 12). Le geste est inconvenant ; mais Molière n'insiste pas ; et d'un mot,

par la bouche de Madelon, il arrête Mascarille. Sans doute encore nous n'approuvons qu'à moitié la scène de *l'Ecole des Femmes* où Agnès dit ce qu'on lui a pris.

ARNOLPHE
Ne vous a-t-il point pris, après, quelque autre chose?
(La voyante interdite)
Ouf!
AGNÈS
Eh! Il m'a...
ARNOLPHE
Quoi!
AGNÈS
Pris...
ARNOLPHE
Euh!...
AGNÈS
Le...
ARNOLPHE
Plaît-il?
AGNÈS
Je n'ose. (II, 6.)

Climène condamne avec vigueur ce « le »: « ce « le » n'est pas mis pour des prunes. Il vient sur ce « le » d'étranges pensées. Ce « le » scandalise furieusement » *(la Critique de l'Ecole des Femmes*, 3). Le mot est peu délicat en effet; et il semble que l'auteur se défende mal. Mais remarquons que Molière en est à ses premières pièces. Dans la suite il fuira de plus en plus le scabreux. *Don Juan* nous en fournit une preuve,

à notre avis, concluante. Pierrot conte à Charlotte qu'il a donné l'hospitalité à Don Juan et à Sganarelle, après les avoir tirés de l'eau : « Ils se sont dépouillés tout nus pour se sécher » (II, 1). N'était-ce pas matière à plaisanteries lubriques et à images cyniques? Quels développements scabreux n'aurait pas inventés un Scarron, ou un Regnard, ou un Dufresny ? Molière n'en fait pas un seul. Et vraiment nous ne laissons pas de nous étonner quand nous lisons cette partie des *Maximes et Réflexions sur la Comédie* où Bossuet accuse notre auteur de remplir son théâtre « des équivoques les plus grossières dont on ait jamais infecté les oreilles des chrétiens ». Au contraire Molière hait l'obscène. L'amour tient une grande place dans ses pièces ; le geste physiologique de l'amour n'en tient aucune.

Donc pas de pornographie. Mais la scatologie? La scatologie reste ; combien épurée pourtant ! Molière évite les mots malpropres ; il emploie d'ordinaire des termes assez généraux pour ne pas effaroucher les oreilles pudiques. Si la discrétion lui est impossible, il demande pardon. Dorine raille la tendresse excessive de son maître pour Tartufe ; Orgon est aux petits soins pour l'intrus :

Les bons morceaux de tout, il faut qu'on les lui cède;
Et s'il vient à *roter*, il lui dit : Dieu vous aide.

(*Tartufe*, I, 2.)

L'auteur est choqué de la crudité de ce terme ; et dans une notule il rappelle que « c'est une *servante* qui parle[1] ». Molière s'excusant d'avoir employé un mot familier ! Voilà qui prouve combien il était soucieux de ne pas verser dans la tabarinade et de garder de la tenue.

De plus, dans l'œuvre de Molière ceux-là seuls s'entretiennent de lavements, de purgation et de digestion, qui sont médecins ou malades ou qui vivent dans l'entourage des médecins et des malades. La plaisanterie est appropriée aux personnages et aux situations ; elle est naturelle dans ce milieu-là. On serait presque surpris de ne pas l'y trouver; ce serait un manque de couleur, ou d'odeur, locale. Bien souvent au contraire les autres comiques du XVII[e] siècle se moquent de nos misères physiques, hors de propos, sans autre raison que de provoquer l'hilarité et d'amuser leur monde. En deux quatrains le poète Beaugénie rime une énigme trop peu énigmatique :

Je suis un invisible corps
Qui de bas-lieu tire mon être ;
Et je n'ose faire connaître
Ni que je suis ni d'où je sors.
Quand on m'ôte la liberté,
Pour m'échapper j'use d'adresse ;

1. Cette notule est d'autant plus curieuse qu'à la table des personnages Dorine est qualifiée de « suivante ».

Et deviens femelle traîtresse,
De mâle que j'aurais été.
(Boursault, *le Mercure galant*, V, 8.)

Les assistants n'entendent pas ou feignent de ne pas entendre ; mais l'un d'eux malicieusement dit le mot de la situation :

Il faut avoir bon nez pour deviner cela.

Boursault appuie : une scène entière, une longue scène de soixante-sept vers prépare et commente cette poésie olfactive. Regnard reprend le même sujet : un bas-bleu, Mme Pindaret, dont le nom suscite une idée de lyrisme, compose par manière de passe-temps un « madrigal sur l'inconstance d'une maîtresse qui changea d'amant, parce qu'il avait soupiré par le derrière » :

Quoi ! Pour avoir laissé sauver un prisonnier,
Qui n'a de voix que pour crier,
Votre cœur fait la pirouette
Et se fait un nouvel amant !
On dira, volage Lisette,
Que ce cœur est si girouette,
Qu'il change au moindre petit vent.
(*La Coquette*, III, 5.)

Il semble donc que les auteurs du XVIIe siècle usent de la scatologie, dès que leur verve comique tarit : elle est pour eux un expédient de la dernière — parfois de la première — heure. Seul, Molière ne plaisante sur les choses de la digestion que quand le sujet l'admet. Aux écri-

vains à court d'invention il laisse le soin de cuisiner avec force poivre des mets que les palais délicats trouveraient trop faisandés et trop épicés.

CONCLUSION

Par orgueil national quelques Espagnols sont tentés de préférer Moratín à Molière. Ils insistent sur l'heureux agencement des intrigues et sur le bon ton du comique chez leur compatriote. A cet égard ils ont raison et tort tout à la fois. Ils ont raison ; car les pièces de Moratín sont bien construites et n'abritent pas de grossièretés. Ils ont tort ; car les intrigues sont maigres, étriquées ; et le comique en est si discret, qu'on attribue volontiers cette discrétion à l'impuissance de l'auteur plutôt qu'à la délicatesse de son goût.

Prenez Molière : quelle ampleur au contraire dans l'action, et quelle impétuosité dans la plaisanterie ! — Il multiplie les personnages ; nous avons déjà noté sa tendance à doubler les pédants ; il double aussi les médecins dans *Monsieur de Pourceaugnac ;* il les triple dans *le Malade imaginaire ;* il les quintuple dans *l'Amour médecin.* Il y a deux Suisses dans *Monsieur de Pourceaugnac*, deux confidents dans *Don Garcie de Navarre*, deux précieuses dans

les Précieuses ridicules, trois femmes savantes dans *les Femmes savantes*, trois valets dans *la Comtesse d'Escarbagnas*, quatre dans *l'Avare*, quatre capitaines thébains dans *Amphitryon*, quatre paysans dans *le Médecin malgré lui*, cinq maîtres divers (maître de musique, maître de danse, maître d'armes, maître de philosophie, maître tailleur) dans *le Bourgeois gentilhomme*, dix importuns dans *les Fâcheux*. On se demande comment Moratín, dont aucune pièce n'excède trois actes, aurait organisé des intrigues où évolue un si grand nombre d'acteurs. — Et d'autre part est-il besoin de rappeler que Molière a la qualité essentielle du comique, c'est-à-dire la puissance comique? A ce titre il est l'égal, des mieux doués, l'égal d'un Aristophane et d'un Plaute, qu'il surpasse en somme sous le rapport de la bienséance. On n'accusera pas de partialité La Bruyère, le critique sévère d'Alceste *(les Caractères : de l'Homme ; Timon)*, de Tartufe *(ibid. : De la Mode ; Onuphre)* et peut-être d'Argan *(ibid. : Des Ouvrages de l'esprit ; (Un malade dans sa garde-robe)*. Or La Bruyère admire l'excellence du comique dans Molière : « Quelle source de la bonne plaisanterie ! » *(ibid. ; Des Ouvrages de l'esprit)*. Chez Moratín « la source de la bonne plaisanterie » netarit pas plus que chez son devancier ; mais elle n'est pas jaillissante; elle coule lentement, gouttelette à gouttelette.

Et si laissant de côté l'intrigue et le comique, nous passons aux personnages et aux idées, Moratín ne nous paraîtra plus digne d'être comparé à Molière.

Le propre de l'homme est d'être « ondoyant et divers ». Choisissez parmi ceux qui vous entourent un individu que vous connaissez bien, que vous croyez bien connaître. Il y a en lui une telle richesse de vie qu'avec quelques qualités et quelques défauts très nets vous lui trouvez quelques autres qualités et quelques autres défauts accessoires qui modifient et parfois contredisent les premiers. Avez-vous porté un jugement sur lui? Vous avouerez que votre homme n'est pas absolument tel que vous le jugez et que par mille détails il échappe à votre analyse. Quand Molière met à la scène un personnage, il grossit le défaut essentiel et élimine ou atténue les défauts secondaires. En ce sens il s'écarte de la vérité. Mais l'art d'un auteur consiste à ne pas trop grossir et à ne pas trop éliminer. Molière n'outre pas assez et ne supprime pas assez pour ôter l'illusion de la réalité. Il ne se contente pas de projeter une intense lumière sur un trait caractéristique ; il enveloppe un ou deux traits d'une demi-clarté et arrive ainsi à ne pas dépouiller son héros de ce mystère troublant qui est proprement la vie. Alceste par exemple hait les hommes ; oui ;... à moins qu'il ne les aime trop. Harpagon est un avare ; soit ;... mais il consen-

tirait à épouser une fille sans dot. Philaminte est une épouse insupportable et une mère despotique; il est vrai;... mais quelle sérénité philosophique à la nouvelle de sa ruine! Argan est un malade imaginaire; parfait;... mais il a pris tant et tant de remèdes que l'organisme le plus solidement constitué en serait tout déséquilibré. Les gens que nous coudoyons rappellent en petit ces colosses; ils sont ceci et cela. Voilà pourquoi nous discuterons toujours les personnages de Molière comme nous discutons nos voisins, nos amis, nos parents, tous ceux qui vivent ou ont vécu d'une vie réelle. Mais nous ne discutons pas les personnages de Moratín : ils n'ont rien d'énigmatique, ils n'ont pas de « dessous ».

Inférieur dans la peinture des personnages, Moratín l'est encore dans le développement des idées. Il reprend les thèmes chers à Molière, l'éducation des filles, le mariage; mais il n'a pas l'envergure de son modèle. Il traite son sujet posément, sagement, raisonnablement, en homme judicieux et pondéré. Mais où est l'élan, où est le souffle, où est la flamme de Molière?

Est-ce à dire que Moratín n'ait pas de talent? Nullement. Replaçons-le parmi ses contemporains, nous reconnaîtrons qu'il l'emporte sur eux par son souci du naturel, par l'observation des mœurs, par l'élégante simplicité de son dialogue. Mais si on le compare à ses compatriotes du XVII^e^ siècle ou à Molière, il se rapetisse comme

un homme de taille moyenne se rapetisse dans le voisinage de géants. « Quand des drames de l'âge d'or on passe soudain à ceux de Moratín, on éprouve la même peine qu'en passant à l'improviste d'un paysage touffu et plein de fleurs à un paysage d'hiver, froid et glacé. » (Schack : *op. cit.*, quatrième période, chap. III.) L'impression est analogue lorsqu'après Molière on lit Moratín. Incontestablement le disciple marche très loin derrière le maître.

En somme nous reprocherions à Moratín d'avoir suivi Molière trop à la lettre, parfois en le méconnaissant. Ainsi il le considère comme un fougueux défenseur des règles. Or si Molière ne prend jamais de libertés avec l'unité d'action parce qu'il serait absurde de disperser l'intérêt, il en prend délibérément avec l'unité de temps *(le Malade imaginaire)*, avec l'unité de lieu *(l'Amour médecin* et *le Médecin malgré lui)*, ou même avec les deux *(Don Juan)*. Il observait les règles, quand il lui paraissait bon de les observer ; il les négligeait, quand il lui paraissait bon de les négliger. Moratín a vu l'auteur de la *Critique de l'Ecole des femmes* à travers l'auteur de *l'Art poétique :* son guide a été Boileau plus que Molière[1]. Entre l'étroitesse et la largeur

1. Comme tous les « Gallophiles », Moratín connaissait bien Boileau et, au besoin, s'inspirait de lui. On se souvient du combat héroï-comique du *Lutrin*, où le *Cyrus*, la *Clélie*, le *Charlemagne*, *le Jonas*... servent de projectiles et s'abattent « comme la grêle » *(le Lutrin*, V, 123-216). Dans *la*

d'esprit, il n'a pas hésité ; il a opté pour l'étroitesse, pour Boileau. C'est son premier tort.

Voici le second. Il a compris que la comédie de Molière reposait essentiellement sur l'étude de quelques caractères et de quelques questions morales. Mais il aurait dû ou bien peindre d'autres caractères que ceux de Molière ou bien, en peignant les mêmes, les adapter à son époque et à son pays. Et il aurait dû d'autre part aborder des questions que son devancier n'avait pas abordées, il en a soulevé quelques-unes, mais en petit nombre, et avec une timidité excessive ; il n'a pas été assez moderne. S'il s'était inspiré de l'esprit de Molière plus que de son œuvre, il aurait été comme un précurseur des Echegaray, des Benavente, des Galdós et de bien d'autres, de tous ceux qui se consacrent à l'étude des types et des questions de la société contemporaine.

Il y avait peut-être une autre manière encore de rivaliser avec Molière. C'était de puiser aux mêmes sources que lui, d'emprunter à un Tirso,

Derrota de los pedantes, les bons écrivains repoussent l'assaut des pédants en faisant pleuvoir « une grêle » de lourds volumes. — On se rappelle aussi comment, après Horace (*Epitres*, II, 1, 270), Boileau raille les mauvais écrivains, dont les ouvrages sont bons tout au plus à empâqueter les épices, le sucre, la cannelle, les chapeaux (*Satires*, III, 128 ; IX, 72 ; *Epitres*, I, 38 ; VI, 58). L'auteur de *la Derrota de los pedantes* fait sienne cette plaisanterie et montre « tout près de la cuisine, les méchants livres destinés à flamber les poulets et à *envelopper les épices.* »

à un Lope, à un Calderón... Au lieu d'imiter un imitateur, Moratín se serait inspiré des originaux. Comme Molière, il aurait appliqué son talent à renouveler des sujets que d'autres ont créés, et à les traiter avec une méthode, un désir d'ordre, un souci de clarté et de régularité, qu'on chercherait vainement dans les drames prestigieux, mais tumultueux, du siècle d'or.

Et, il est possible qu'il n'eût pas plus réussi en suivant les modèles de Molière qu'en suivant Molière lui-même. Il nous aurait donné sans doute des comédies fines, élégantes, discrètes, comme celles que nous avons ; il ne nous aurait pas donné des comédies amples, vibrantes, puissantes, parce qu'il manque de souffle et de tempérament. Voilà un homme qui a été témoin des tragiques événements de notre révolution et du bouleversement de l'Europe[1], et cependant pas un frisson ne traverse son œuvre, pas une palpitation ne la soulève. Il était trop pondéré pour faire grand.

1. A la décharge de Moratín on rappellera que sa dernière comédie *(el Sí de las niñas)* date de 1806, et, par conséquent, est antérieure à la conquête de l'Espagne par l'armée de Napoléon.

II

IRIARTE ET FLORIAN

(LA FABLE LITTÉRAIRE)

CHAPITRE PREMIER

IRIARTE ET LA « FABLE LITTÉRAIRE ».
LES QUALITÉS D'IRIARTE CONTEUR, CRITIQUE, SATIRISTE.
JUSQU'A QUEL POINT IL A, SANS QU'IL S'EN DOUTE,
DES PRÉCURSEURS : PHÈDRE, LA FONTAINE, LESSING.

Dans ce parallèle d'Iriarte et de son imitateur français, on comparera non pas le polygraphe au polygraphe, mais le fabuliste au fabuliste. C'est Florian lui-même qui nous a suggéré l'idée de cette étude : « Je dois, dit-il, quelques-uns de mes sujets à Esope, à Bidpai, à Gay, aux fabulistes allemands, *beaucoup à un Espagnol nommé Iriarte, poète dont je fais grand cas et qui m'a fourni mes apologues les plus heureux*[1]. »

I

Le propre d'Iriarte est de remplacer dans ses apologues la critique et la satire morales par la critique et la satire littéraires. Et de son recueil

1. Florian, *De la fable.*

se dégage une doctrine, dont voici les grandes lignes[1].

On ne doit juger une œuvre qu'en elle-même. Peu importent l'*âge* de l'auteur, sa *réputation*, sa *personnalité*, le *pays* où il est né, l'*époque* où il a vécu, le *temps* qu'il a consacré à son travail. Un cochet est battu par un vieux coq, après l'avoir été par un poulet *(el Pollo y los dos Gallos*, 46). — Le cygne raille cet insolent « musiquillo » de chardonneret : « Tu me provoques au chant ; et tu sais pourtant que la douce mélodie de ma voix n'a jamais eu d'égale parmi les oiseaux ». Mais son interlocuteur : « On vante tes roulades plus que les miennes ; seulement personne ne les a entendues ». Et le cygne, proche parent du corbeau de la Fontaine, ouvre son large bec, d'où s'échappe une sorte de croassement *(el Jilguero y el Cisne*, 17). La même morale découle d'une autre fable. Un petit-maître, renommé pour son goût et sa munificence, offre à son amante une simple boucle d'étain : « Le bel argent ! dit la dame. Le bel éclat ! » Que de lecteurs, semblables à elle, applaudissent aux sottises que lâche un auteur réputé ! *(El Galan y la Dama*, 32.) — Certains prônent comme une merveille un livre qu'ils

1. Ce recueil comprend soixante-sept apologues : *Fábulas literarias en verso castellano, por D. Tomás de Iriarte*, Madrid, Imprenta real, 1782. Après la mort de l'auteur parurent neuf autres fables inédites (1803).

croient de tel écrivain. Apprennent-ils qu'il est d'un autre ? Vite, ils le poursuivent de leurs railleries haineuses *(el Ratón y el Gato*, 21). — Dans une « tertulia », l'autruche vante le dromadaire, le dromadaire vante l'autruche. La raison ? Tous deux sont compatriotes *(el Avestruz, el Dromedario y la Zorra*, 33). — A quoi bon renouveler la querelle des anciens et des modernes ? Autant se demander si les vins étaient meilleurs autrefois que maintenant. Les moucherons discutent sur ce sujet. L'un d'eux qui a de l'âge et de l'expérience, déclare que, jadis comme aujourd'hui, il y en avait d'exquis et il y en avait de médiocres. Les uns prenaient du bouquet ; les autres tournaient au vinaigre. Et notre dégustateur de conclure : « Le vin est-il mauvais ? Je le condamne. Est-il bon ? Je le pompe. Jamais en revanche je n'en vérifie la date » *(la Contienda de los Mosquitos*, 63). — Le ver à soie fabrique lentement son cocon ; mais en le dévidant, on obtiendra un fil solide, fin, brillant, matière de prix, matière d'art. L'araignée tisse sa toile avec prestesse : « Je l'ai commencée ce matin, de bonne heure. A midi, elle sera terminée. » C'est le mot d'Oronte sur son poème :

> Vous saurez
> Que je n'ai demeuré qu'un quart d'heure à le faire.
> *(Le Misanthrope*, I, 2.)

Mais la toile d'araignée n'a pas plus de valeur

que le sonnet d'Oronte. Alceste répliquait au méchant poète de salon :

Voyons, Monsieur, le temps ne fait rien à l'affaire.

Pareille est la riposte du ver à soie *(el Gusano de seda y la Araña*, 2).

On ne tiendra donc aucun compte de l'auteur ; on ne tiendra non plus aucun compte des qualités extérieures du livre. Nous passerions pour des niais si nous en considérions la reliure ou la grosseur.

Deux cavaliers voyageaient dans la montagne ; deux villageois leur offrent l'hospitalité. L'une des maisons, laide de façade, est claire, propre, confortable ; l'autre, qui a l'apparence d'un palais, est obscure, froide, étroite *(los dos Huéspedes*, 40). Autres variations sur le même thème : un homme simple achète un âne coquettement harnaché ; mais les harnais cachent des blessures, des plaies, une tumeur.... *(la Compra del Asno*, 36.) Une grive de peu de cervelle se moque de son aïeule qui l'a conduite dans une vigne. La belle affaire que des grappes qui s'égrènent ! La belle affaire que des grains minuscules ! Elle sait, elle, un jardin où s'arrondit un meilleur fruit. Il s'agit d'une fade citrouille *(los dos Tordos*, 50). Un têtard admirait les roseaux et leur panache de feuillage. Un coup de vent en abat un ; vert et luisant, au dehors,

il est creux au dedans. « Viens le voir, dit la grenouille ; viens, mon enfant » (*la Rana y el Renacuajo*, 15).

On étudiera l'œuvre en soi, indépendamment de l'écrivain et de l'éditeur[1] ; et on la proclamera belle, si est *soignée dans sa forme*, *limpide*, *variée*, *utile*, *conforme aux règles*.

Soignée dans sa forme. — Un bout de dentelle vaut plus que des mètres de galon d'or (*el Fabricante de galones y la Encajera*, 51).

Limpide. — Qui n'éclaire pas sa lanterne provoque la risée (*el Mono y el Titiritero*, 6), à moins que d'aventure, il ne s'adresse à des sots (*el Gato, el Lagarto y el Grillo*, 42). Tombent dans le même travers ceux qui rejettent dans l'ombre l'essentiel du sujet et s'échappent en considérations oiseuses sur les détails insigni-

1. On ne la lira pas dans une traduction. Les bons traducteurs sont exceptionnels (*el Papagayo*, *el Tordo y la Marica*, 24. — *La Espada y el Asador*, 44). Moratín (Leandro Fernández) et Cadalso ne pensaient pas autrement. Les pédants traduisent, au dire de Moratín, des livres « inutiles, nuisibles ou ridicules... Et quelles traductions ! Faites presque toutes sans aucune connaissance du sujet qui y est traité, et sans la possession suffisante des deux langues » (*la Derrota de los Pedantes*). Pour Cadalso, on s'astreint le plus souvent à un mot à mot trop rigoureux et on écrit sans sourciller « que los faroles de las calles deben tener cubierta de *hierro blanco* (en lugar de hoja de lata), porque el original dice « *fer blanc* » (*Suplemento al papel intitulado : Los Eruditos á la violeta ; traducciones de Virgilio*). Cette plaisanterie est malheureusement intraduisible en français.

fiants. Deux lapins, que poursuivent des chiens, se chamaillent : l'un soutient qu'ils ont affaire à des lévriers, l'autre à des bassets. Conclusion : ils sont pris *(los dos Conejos*, 11). La pie n'est pas plus sage que les lapins ; elle entasse dans son nid les objets les plus hétéroclites : deux médailles, une jarretière, une moitié de peigne, un manche de couteau, un étui à ciseaux, trois chevilles de guitare... Combien plus sensée la guenon qui fait provision de noix, de noisettes, de bouts de viandes, de « dulces » !... *(La Urraca y la Mona,* 47)

Variée. — On passera du grave au doux, du plaisant au sévère. L'uniformité engendre l'ennui ; et le genre ennuyeux n'est pas un genre à cultiver. Le coucou chante « coucou, coucou, et encore coucou ». Fuyons les coucous de lettres *(la Abeja y el Cuchillo*, 20). N'imitons pas cependant, par un excès contraire, les poètes qui passent d'un extrême à l'autre, et mêlent des platitudes aux sublimités. Une mule, au sortir de l'écurie, détalait avec un entrain endiablé ; puis elle ralentit son allure, s'arrête, répond au bâton par des ruades, cherche à mordre son cavalier *(el Caminante y la Mula de alquiler*, 18).

Utile. — Un auteur de talent instruit en charmant. Un niais, ce jardinier qui pour arroser ses fleurs vidait son bassin, au risque de priver d'eau les carpes et les tanches ! *(El Jardinero y su Amo*, 49).

Conforme aux règles. — Il n'est pas absolument impossible de réussir sans elles. Par hasard un âne trouva une flûte; par hasard il souffla dedans, et par hasard elle rendit un son *(el Burro flautista,* 8). Mais, à l'ordinaire, on échouera. Un danseur de corde choit, parce qu'il a jeté son balancier *(el Volatín y el Maestro;* 60). Hors des règles, il n'est presque pas de salut. Malheureusement il arrive que des écrivains prennent leurs propres inclinations pour des principes infaillibles. De bonne foi, le cochon proclame l'excellence du sommeil et de la paresse; de bonne foi le coq exalte la vigilance *(el Gallo, el Cerdo y el Cordero,* 53). Au surplus, la connaissance théorique des règles est insuffisante, si le talent naturel ne s'y ajoute. Iriarte reprend sous la forme d'un apologue les idées que Boileau développait au début de son *Art poétique :*

> S'il (l'auteur) ne sent point du ciel l'influence secrète,
> Si son astre, en naissant, ne l'a formé poète,...
> Pour lui Phébus est sourd et Pégase est rétif.

Sans le silex, le briquet ne produira pas l'étincelle animatrice *(el Pedernal y el Eslabón,* 54).

Encore n'est-il pas sûr que des écrivains, doués en même temps que doctes, se gardent de tout défaut.

Quelques-uns émiettent leur génie, vagabondent deci delà, parmi les sentiers, au lieu de

suivre le grand chemin. Ce sont des touche à tout, des intelligences primesautières, qui redoutent les labeurs de longue haleine et se dispersent en des genres frivoles. Le canard marche, vole, nage; il ne marche pas comme le daim, il ne vole pas comme le faucon, il ne nage pas comme le barbeau *(el Pato y la Serpiente*, 13).

Preste, l'écureuil bondit, grimpe, gire, virevolte, sans but: il s'agite, il n'agit pas *(la Ardilla y el Caballo*, 31). Du reste, une spécialisation excessive ne serait pas moins funeste : le manchon ne sert qu'en hiver, l'éventail qu'en été. Mais le parasol se convertit, selon la saison, en ombrelle ou en parapluie *(el Manguito*, *el Abanico y el Quitasol*, 14).

Quelques autres gâtent le style en y enchâssant des mots archaïques, de vieilles locutions. A les lire, Iriarte éprouve la même impression qu'à voir le portrait d'un contemporain, qu'on aurait affublé de la *golille*, comme au siècle passé *(el Retrato de golilla*[1], 34). Ailleurs il indique pourquoi il condamne archaïsmes et archaïsants : « La limpidité, qui est la principale qualité d'une œuvre, s'évanouit, si on se sert de mots vieillis, compris d'un lecteur, ignorés de cent autres; du reste, pas plus dans notre lan-

1. Sur l'histoire de la golille, sur ses origines, sur sa grandeur et sa décadence, sur sa signification politique et sociale, voir Morel-Fatio, *Études sur l'Espagne*, 3e série, 8, *la golille et l'habit militaire*, Paris, E. Bouillon, 1904.

gage que dans nos habits nous ne devons nous singulariser par des extravagances;... et puis, si les termes sont des signes conventionnels pour exprimer nos idées, le signe le plus utile et le plus juste sera celui qui explique l'idée le plus clairement; enfin certains vocables, naguère élégants et expressifs, ne servent désormais qu'aux rustres des campagnes. » Et aussi : « Un caballero à tort de revêtir un vieil habit dont il n'a plus qu'à faire cadeau à son valet de chambre[1]. »

Il en est enfin qui par snobisme s'enthousiasment pour les littératures et les langues étrangères. Ils adultèrent l'idiome national en y introduisant des mots barbares. Tel le perroquet qui parle un jargon mi-castillan, mi-français (*los dos Loros y la Cotorra*, 5). Samaniego, le fabuliste rival d'Iriarte, signale le même danger dans *el Chivo afeitado* (VII, 12) et dans *la Moda* (IX, 4). Et de nouveau Iriarte s'en préoccupera dans une de ses comédies, *la Señorita mal criada*. Un faux gentilhomme, un marquis... d'industrie sème son parler de mots français (I, 7) et affirme qu'on enrichit ainsi le castillan. Eugenio, l'un des personnages sympathiques de la pièce, soutient au contraire qu'on vicie de la sorte une langue (I, 8).

Qu'on n'aille pas croire, après cela, qu'Iriarte est l'ennemi de notre littérature. Pour les comé-

1. Iriarte, *Para casos tales suelen tener los maestros oficiales.*

diens qui jouent dans les résidences royales d'Aranjuez, de San Lorenzo et de la Granja il traduit de 1769 à 1772 *le Malade imaginaire* (el Aprensivo) de Molière, *le Dissipateur* (el Malgastador) et *le Philosophe marié* (el Filósofo casado) de Destouches, *l'Ecossaise* (la Escocesa) et *l'Orphelin de la Chine* (el Huérfano de la China) de Voltaire, *le Méchant* (el Malhombre) de Gresset. Il compose aussi des pièces originales : *Hacer que hacemos* (1770), *el Señorito mimado* (1788), *la Señorita mal criada* (1788), *el Dón de gentes* (posthume, 1805) ; et toutes sont construites selon la formule française. Par *Hacer que hacemos* il se révèle comme un disciple de Molière ; il ouvre la route que suivra brillamment Moratín le jeune. Critique dramatique en même temps qu'auteur, il défend les comédies régulières et morales, dans *los Literatos en Cuaresma* (1773). Il est du groupe que protège le comte d'Aranda, du groupe qui se réunit à *la fonda de San Sebastián*, et où l'on remarque, entre autres « gallophiles », Pizzi, Conti, Signorelli, Ayalá, Cerdá, Ortega, Muñoz, don Vicente de los Ríos, surtout Moratín le vieux[1].

Iriarte chérit donc nos auteurs, il espère qu'en s'inspirant de nos modèles les Espagnols régé-

1. Sur ce groupe, voir Ticknor, *Histoire de la littérature espagnole*, traduction Magnabal, t. II, troisième période, ch. IV, p. 322-323. — Menéndez y Pelayo, *Historia de las ideas estéticas en España*, t. III, vol. II, p 39 et suiv. — Cotarelo y Mori, *Iriarte y su época*, ch. V, p. 111 et suiv.

nèreront leur littérature nationale. Par souci patriotique il recommande l'étude de nos écrivains. Mais par souci patriotique aussi, il défend sa langue contre l'invasion meurtrière de notre vocabulaire. Il la défend comme en d'autres temps Rabelais, Ronsard, Boileau, H. Estienne défendirent le français.

Rabelais se moquait de l'écolier limousin qui dédaignait « l'usance commune » de s'exprimer et bourrait ses phrases de termes latins[1]. Ronsard suppliait les poètes « de n'écorcher point le latin, comme nos devanciers qui ont trop sottement tiré des Romains une infinité de vocables étrangers[2] »; et il pestait contre les « marauds qui ne tiennent pas élégant ce qui n'est point écorché du latin[3] ». Boileau accusait (à tort) le même Ronsard de parler latin en français[4]. H. Estienne raillait ceux qui se servent « des paroles italo-galliques, ou, si l'on veut, gallico-italiques[5] ». Cependant Rabelais, Ronsard, Boileau sont des latinistes fervents; et si H. Estienne conteste la « précellence » de l'italien, il n'en nie pas l'excellence. Mais Rabelais, Ronsard, Boileau, H. Estienne considèrent que la belle clarté française disparaîtrait sous l'afflux des néologismes venus de la Rome antique

1. *Vie de Gargantua*, II, 6.
2. *Abrégé d'art poétique.*
3. Cité par d'Aubigné, avertissement des *Tragiques.*
4. *Art poétique*, I, 126.
5. *Dialogues du nouveau langage italianizé*, I, 22.

ou de la Rome moderne. Ils craignent ce que craindra Fénelon : « J'avoue, dit celui-ci, que si nous jetions à la hâte et sans choix dans notre langue un grand nombre de mots étrangers, nous ferions du français un amas grossier et informe des autres langues d'un génie tout différent. C'est ainsi que les aliments trop peu digérés mettent dans la masse du sang d'un homme des parties hétérogènes qui l'altèrent au lieu de le conserver[1]. » Cette altération, Iriarte la redoute pour l'espagnol ; de là son cri d'alarme. Il aime notre langue, mais il aime la sienne plus encore, et il lui déplaisait qu'on parlât français en castillan. Ce « celtophile » est d'abord un « hispanophile ».

L'œuvre d'un écrivain docte et inspiré ne sera pas nécessairement admirable ; mais à la supposer admirable, elle ne sera pas nécessairement admirée. Elle est si étrange et si capricieuse l'engeance des critiques !

La plupart sont *dédaigneux* ou *sots*, ou inconsciemment *dangereux*.

La fourmi accomplit des prodiges pour creuser et organiser sa demeure, pour se partager le travail avec ses compagnes, pour charrier le grain. Vous pensez que la puce s'extasie sur sa voisine, détrompez-vous : « Peuh ! La belle

1. *Lettre à l'Académie*, III, Projet d'enrichir la langue.

histoire!... Le tout est de s'y mettre... Mais j'ai affaire... Au revoir! » *(La Hormiga y la Pulga*, 9).

Le cochon, qui a l'intelligence épaisse comme sa graisse, juge à tort et à travers; il complimente l'ours sur sa gentillesse et sur sa grâce; apparemment il mépriserait le singe *(el Oso, la Mona y el Cerdo*, 3). Une servante frotte le plancher avec un balai si dégoûtant qu'elle salit l'appartement au lieu de le nettoyer *(la Criada y la Escoba*, 55). L'escarbot se gave de saletés et la rose lui répugne *(el Escarabajo*[1], 65).

La piqûre des sangsues est bienfaisante; celle des vipères est mortelle. Or, dans le monde des lettres les sangsues sont rares et les vipères bien nombreuses (*la Vibora y la Sanguijuela*, 67).

Les auteurs et les critiques n'ont pas seulement des défauts littéraires; ils ont aussi des tares morales.

On se *jalouse*, surtout quand on cultive le même genre : la chenille envie le ver à soie plus expert à filer son cocon *(la Oruga y la Zorra*, 35). Et cet apologue s'illustre d'un exemple pris à l'histoire de la littérature espagnole. A peine les *Fábulas literarias* ont-elles paru, que le fa-

1. Iriarte rappellera cette fable, à propos de son ennemi, l' « antihumaniste » Forner. Il le classe parmi « ces escarbots qui vivent dans le fumier et ne peuvent souffrir l'odeur de la rose. » *(Para casos tales suelen tener los maestros oficiales).*

buliste Samaniego, ami et admirateur d'Iriarte, se brouille avec lui[1].

On est envieux; on sera *ingrat* ou *déloyal*. Grâce à son furet, le chasseur a pris lapins et lapereaux. N'empêche qu'il se loue lui-même et oublie de louer la bête *(el Cazador y el Hurón*, 52). Autre exemple : les animaux organisent un concert; le rossignol, le merle, la calandre, le canari, le chardonneret, bref les meilleurs artistes restent à l'écart; on entendra comme soprani les grillons, comme contraltos la grenouille et la cigale, comme ténors les taons, comme basses le cochon et l'âne. Ce sont les chanteurs de deuxième ou de dernier ordre Mais ils sont infatués de leur personne et de leur talent; ils se promettent un succès sans pareil. L'événement les détrompe : peu d'applaudissements, peu de bravos. Et tous aussitôt de s'accuser les uns les autres; la grenouille attribue l'échec à l'âne; l'âne aux soprani; ceux-ci au cochon; le cochon à la cigale; et la cigale aux taons *(la Música delos animales*, 43).

Cette fable s'applique aux auteurs qui travaillent en commun. L'ouvrage réussit? Chacun en revendique la paternité. Il tombe? Chacun

1. Cette haine subite s'explique, d'ailleurs, par la susceptibilité autant que par la jalousie de Samaniego. En tête de son œuvre Iriarte écrivait : « C'est le premier recueil de fables entièrement originales qui se soit publié en castillan ». Samaniego considéra cette déclaration comme une attaque contre lui-même.

daube sur ses collaborateurs [1]. Nul n'a plus finement ni plus âprement exprimé cette idée que l'ironiste Racine :

Entre Le Clerc et son ami Coras,
Deux grands auteurs, rimant de compagnie,
N'a pas longtemps sourdirent grands débats
Sur le propos de leur Iphigénie.
Coras lui dit : « La pièce est de mon cru ».
Le Clerc répond : « Elle est mienne, et non vôtre ».
Mais aussitôt que la pièce eut paru,
Plus n'ont voulu l'avoir fait l'un ni l'autre.
(Sur l'Iphigénie de Le Clerc.)

Par *orgueil*, on se méconnaît et on se dupe. On incrimine le mauvais goût de ses contemporains et on en appelle à la postérité. La chèvre se réjouit en écoutant le chant d'un violon; elle songe que les cordes de l'instrument sont en boyaux de chèvre; et elle est heureuse à l'idée qu'après sa mort elle créera de l'harmonie *(la Cabra y el Caballo*, 19). On croit à son originalité parce qu'on a accomodé à sa façon les idées d'un autre. Un cuisinier se prend pour un inventeur : n'a-t-il pas modifié une recette? *(los Huevos*, 12). Orgueilleuse aussi, la pariétaire

1. Iriarte méprise la collaboration. Un muet, un aveugle, un manchot et un boiteux se sont réunis pour écrire et porter une lettre. L'auteur qui prend des associés est un estropié; il se sent incomplet *(los cuatro Lisiados*, 45). La Bruyère pensait aussi qu'en littérature la collaboration est stérile : « L'on n'a guère vu jusques à présent un chef-d'œuvre d'esprit qui soit l'ouvrage de plusieurs : Homère a fait l'*Iliade*, Virgile l'*Enéide*, Tite-Live ses *Décades* et l'Orateur romain ses *Oraisons*. » *(les Caractères*, I).

méprise le thym, qui vit au-dessous d'elle; sans une aide étrangère, elle ramperait pourtant *(la Parietaria y el Tomillo*, 10). Orgueilleux, ceux qui choisissent des sujets au-dessus de leurs forces. Orgueilleux, le chien tourne-broche que le mulet tourne-noria renvoie d'une rebuffade à à sa cheminée *(el Gozque y el Macho de noria*, 29). Orgueilleux, un Oronte qui lit dans les salons des poèmes bons à mettre au cabinet. Orgueilleux, le crapaud qui étale au grand jour son corps pustuleux *(el Sapo y el Mohuelo,* 61). Orgueilleux, le dramaturge qui torche des pièces bouffonnes sous prétexte que les spectateurs adorent les sottises. Qu'on lui offre des comédies meilleures, le public les applaudira volontiers. L'âne se contente de la paille qu'on lui donne; il préférerait le grain qu'on ne lui donne pas *(el Asno y su Amo,* 28).

Par *intérêt*, on manque de franchise. Quand une querelle éclate, on se met hypocritement dans les deux partis. Devant le lion la chauve-souris se proclame quadrupède; devant l'aigle, oiseau *(el León y el Aguila,* 26).

Par *amour-propre*, on cache son ignorance. La taupe, qui joue à colin-maillard, exige qu'on lui bande les yeux *(el Topo y otros Animales*, 59).

Par *désir de paraître*, on affecte une érudition encyclopédique. On cite des œuvres dont on n'a lu que le titre. Un richard commande des rayons

pour sa bibliothèque ; mais au lieu de volumes, il achète des cartons truqués en forme de livres *(el Ricote erudito*, 66).

Par *malice*, on passe sous silence les qualités d'une œuvre, et on insiste sur un défaut infime. La cigale raille un bœuf qui par hasard a tracé son sillon de travers *(el Buey y la Cigarra*, 37). Plus méchant encore, celui qui, ne trouvant rien à mordre dans un poème, attaque le poète dans sa vie privée. Le dindon, que le corbeau distance au vol, insulte son adversaire « friand de cadavres » *(el Cuervo y el Pavo*, 34). Iriarte revient sur ce sujet dans plusieurs de ses écrits : « Je n'imiterai pas les critiques mauvais et discourtois qui, au lieu de s'en tenir à la censure des auteurs en tant qu'auteurs, vont jusqu'à les blâmer..... en tant qu'hommes[1]. » Et ailleurs : « On ne répond à des attaques personnelles que par des attaques personnelles ; et ce n'est pas l'habitude entre critiques judicieux. Bon pour les gens sans éducation[2] ! » Et encore : « Un article, cela? Non ; mais un libelle, puisque c'est plein de personnalités, puisque l'écrivain trouve, au lieu d'observations critiques sur ses livres, une relation où l'on prétend le ridiculiser dans ses mœurs et ses fonctions, dans ses emplois, dans son uniforme[3]... »

1. *Donde las dan las toman. El traductor.*
2. *Para casos tales suelen tener los maestros oficiales.*
3. *Ibidem.*

Par *couardise*, on attend que son ennemi soit mort pour le censurer. La chouette s'abreuverait bien de l'huile que renferme la lampe ; mais la lumière l'effraye *(la Lechuza*, 22). Un chiffonnier fouille dans une boîte à ordures. Les chiens aboient : « Laissez cette canaille, s'écrie un lévrier ; il écorche les chiens morts, il fuit les chiens vivants » *(los Perros y el Trapero*, 23).

*
* *

Ce recueil n'est pas dépourvu de talent. Déjà Phèdre avait mêlé à ses fables proprement dites des anecdotes anciennes et des anecdotes contemporaines ; des anecdotes anciennes, comme dans *Socrates ad amicos* (III, 9), *Fur aram compilans* (IV, 11)..., des anecdotes contemporaines, comme dans *Caesar ad Atriensem* (II, 5), *Poeta* (IV, 5), *Viatores et Latro* (V, 2)..... Déjà la Fontaine avait conté des chroniques d'actualité *(Le Curé et le Mort*, VII, 2 ; *les Devineresses*, VII, 15), croqué des scènes de chasse *(les Lapins*, X, 14), des querelles de chiens *(ibid.)*... Comme Phèdre, comme La Fontaine, Iriarte élargit le cadre de la fable et convertit l'apologue en une courte nouvelle, en une ébauche de roman, en un fait divers dramatique.

Une colonie ignore jusqu'à l'existence des poules ; un voyageur apporte une paire de volailles ; elles se multiplient ; les indigènes se

régalent avec les œufs qu'ils gobent à la coque. C'est la seule manière de les apprêter qu'ait indiquée l'étranger. Mais bientôt un habitant plus industrieux imagine de les pocher; un second, de les farcir; un troisième, de les battre en omelette; un quatrième... En un mot, on les accomode d'une quinzaine de façons et, à chaque découverte, éclatent des cris d'admiration (*los Huevos*, 12).

Préférez-vous les récits d'aventures? Une guenon, élégamment attifée, échappe à sa maîtresse, gagne l'Afrique, y retrouve l'innombrable horde de ses congénères. Ceux-ci s'émerveillent ; faut-il que leur compagne ait du génie pour se vêtir de la sorte! Elle n'en aura certainement pas moins pour gouverner les singes et diriger de fructueuses opérations. On se confie donc à elle; on la suit à travers les collines, les plaines, les vallées, les bois, les déserts, les marécages; on la suit malgré la fatigue, malgré la faim : elle a un si bel habit! C'est la marche à l'habit (*la Mona*[1], 27).

Aimez-vous les tableaux de mœurs? Lisez l'histoire de la rivalité d'une ville et d'un village (*la Campana y el Esquilón*, 7). Lisez l'anecdote

1. Sur un sujet analogue, Samaniego compose une fable *morale*. Un singe dressé s'enfuit, retourne en Afrique, persuade ses camarades de s'habiller. Ils emprisonnent leurs pattes dans des coquilles de noix ; le léopard survient et fait un carnage des pauvres diables que leurs chaussures empêchent de déguerpir (*la Mona*, IX, 4).

du portrait. Un artiste de renom peint un gentilhomme, à la mode. ... du siècle passé. Le grand seigneur s'étonne ; et, comme il ne manque pas d'esprit, il paye le peintre en vieilles monnaies et en vieilles médailles *(el Retrato de gotilla*, 39). Lisez les plaintes de l'âne qui toute la journée plie sous les outres d'huile dont le surcharge son maître. Le soir, il se heurte et se blesse en rentrant dans l'écurie que l'huilier n'éclaire même pas d'un méchant quinquet *(el Burro del aceitero*, 62). Lisez la piquante réponse d'un brigand à son juge. Il y a quarante ans que le bandit filoute, cambriole, vole, assassine ; c'est sa profession : pourquoi le magistrat s'en étonnerait-il? (*El Juez y el Bandolero*, 55.)

Voici un canevas de scène pour vaudevilliste. Banquet; un invité, qui est en retard, cherche à se justifier. « Il tire sa montre, la fait voir à la ronde, dit : « Vous ne voyez pas que j'arrive à temps? Deux heures précises. — Quelle sottise! Ta montre retarde de plus de quarante-cinq minutes. — Pourtant, mes amis, ma montre... » Chacun tire la sienne. Toutes sont en désacord, et les discussions reprennent, s'enchevêtrent (*la Discordia de los relojes*, 58).

Iriarte a le désir de nous amuser en *faisant vrai*. Ce souci de la vérité, ou du moins de la vraisemblance, se manifeste de plusieurs façons. L'auteur précise çà et là quelque point : « Un

ours avec lequel un Piémontais gagnait sa vie » *(el Oso, la Mona y el Cerdo*, 3). « Une guenon s'habille ; ou plutôt, je pense, son maître l'aura habillée » *(la Mona*, 27). D'autres fois, Iriarte feint l'incertitude. Sa guenon a passé en Afrique ; mais il ignore par quelle voie : « S'embarqua-t-elle ? Fit-elle le tour par l'isthme de Suez ? » *(Ibid.)* D'autres fois encore, il lance des allusions aux choses de son pays. S'il a des colonies à citer, il citera des colonies espagnoles : Saint-Domingue *(los dos Loros y la Cotorra,* 5), les Philippines *(los Huevos*, 12), Tétouan *(la Mona*, 27). Un moucheron, qui se connaît en vins, jure « sur sa foi de bon Navarrais », parce que la Navarre a des crus renommés *(la Contienda de los mosquitos*, 63). S'agit-il d'une épée ? Elle vient de Tolède, et sort de la fabrique du fameux armurier, Tomás de Ayala *(la Espada y el Asador,* 44). S'agit-il de plats ? Ce sera la « olla » nationale et ses « garbanzos » *(Los dos Loros y la Cotorra*[1], 5).

Iriarte n'est donc pas un auteur méprisable. Sans doute, Saint Marc Girardin qui, dans *La*

1. Samaniego, comme Iriarte, recherche la couleur locale. Il parle des « toros de Jarana » *(el Elefante, el toro, el Asno y los demás Animales*, IX, 19), des mulets empanachés *(los dos Machos*, IV, 9), des barbiers guitaristes *(el Chivo afeitado*, VII, 12), de la « gaita gallega » ou cornemuse, des « folias » et du « villano », qui désignent des danses nationales et les airs dont elles s'accompagnent *(el Tordo flautista*, IX, 14), du « rabel », sorte de violon criard, à trois cordes (*el Ciudadano Pastor*, IX, 16).

Fontaine et les Fabulistes, nomme plus de cinquante fabulistes (de profession ou d'occasion, grecs, latins, orientaux, français, anglais, allemands, italiens) ; il ne cite pas Iriarte, mais il ne cite pas davantage Samaniego ; il ne cite aucun Espagnol, parce qu'il ne connaît pas la littérature espagnole. Son silence n'est donc pas une preuve de dédain : Iriarte n'est pas à dédaigner.

*
* *

Nous l'apprécions comme poète, mais apprécierons-nous la poétique qu'il enseigne ?

En somme, sa doctrine n'est pas neuve et personnelle En un ordre très dispersé, il développe dans ses fables les maximes de certaine *Epître aux Pisons* dont il avait déjà présenté une traduction. Il recommande la simplicité, la limpidité, l'harmonie des parties, l'équilibre du fond et de la forme, la pureté de la langue, la correction du style, la docilité aux règles. Autant de conseils que nous trouvons dans Horace ; autant de conseils que nous lisons dans nos classiques, si chers au groupe arandiste, si chers à notre auteur. Ces théories littéraires se doublent de théories morales. Iriarte engage les écrivains à instruire en divertissant. Et ici encore il suit Horace et il suit nos classiques. Corneille nous propose l'imitation de ses surhommes ; Racine nous met en garde contre la passion, génératrice

de meurtres, de suicides et de folies ; Molière flagelle les vices et les travers, tout ce qui rend odieux et ridicule, tout ce qui rapetisse et dégrade l'individu. Nos trois grands dramaturges s'exercent dans ce qu'Alexandre Dumas fils appellera le « théâtre utile » (préface du *Fils naturel*). Et La Fontaine? D'aucuns refusent de voir en lui le philosophe pour ne voir que le poète[1]. D'autres, comme J.-J. Rousseau, Lessing, Lamartine, incriminent le *donneur de conseils*. Mais, qu'on le néglige ou qu'on l'attaque, on ne saurait nier qu'il est un peintre exact des mœurs, et que sa comédie animale n'est pas moins précieuse que la comédie humaine d'un Molière. Quant à Boileau, il compose des satires morales, des épîtres morales ; et dans son *Art poétique*, il réserve un chant entier, le quatrième, aux préceptes moraux. Comme Iriarte, il hait

> Ces basses jalousies,
> Des vulgaires esprits, malignes frénésies.
> *Art poétique*, IV, 111-112.

Comme Iriarte, il méprise ces auteurs qui

> D'argent affamés,
> Mettent leur Apollon aux gages d'un libraire
> Et font d'un art divin un métier mercenaire.
> *Art poétique*, IV, 130-132

1. « On me demande si je ne crois pas que la morale de La Fontaine soit pernicieuse. Comme si vous me demandiez si la purée de lis ou la fricassée de jasmin est bonne pour

Comme Iriarte... Mais à quoi bon multiplier les rapprochements ? Boileau revit en Iriarte.

La doctrine du Castillan[1] vaut ce que vaut la doctrine du Français. Elle est logique, raisonnable, fondée sur le droit sens ; mais elle manque d'ouverture et comme d'air ; elle est étroite, sèche, inélastique ; elle ne se plie pas à l'infinie diversité des talents ; elle ne répond pas à la conception que nous nous faisons aujourd'hui de la critique. Nous ne pensons plus qu'on étudie un poème en soi, indépendamment du poète. Depuis Sainte-Beuve et Taine, nous éclairons l'écrit par l'écrivain ; nous expliquons l'œuvre par le tempérament de l'ouvrier, par son pays, par son siècle, par sa famille, par le milieu où il a vécu, par l'atmosphère morale dont il a été enveloppé. Nous tenons compte du temps et de l'espace ; nous situons l'œuvre ; et quand M. Cotarelo y Mori publie un livre sur notre fabuliste, il ne l'intitule pas *Iriarte*, mais *Iriarte y su época*.

Iriarte n'a pas devancé son siècle, deviné l'avenir. Quelques-uns de ses contemporains[2] pressentaient pourtant la critique du XIX^e^ siècle.

l'estomac. La Fontaine est, comme le jasmin, fait pour être respiré ; ça sent bon, ça ne se mange pas. » A. Daudet, *Notes sur la vie*.

1. Iriarte est né dans l'Ile de Ténériffe, mais il a étudié à Madrid.

2. On remarquera, cependant, qu'Estala et Berguizas écrivent un peu après la mort d'Iriarte.

Dans ses *Discours sur la tragédie et sur la comédie antique et moderne* (1794), Estala, le traducteur d'OEdipe-roi et de Plutus, signalait les rapports du drame grec avec les institutions sociales et religieuses, et ceux de la comédie aristophanesque avec les libertés politiques de la démocratie athénienne. Un autre helléniste, Berguizas, traduisait Pindare ; et dans une dissertation liminaire (1798), il affirmait qu'un auteur demeure inintelligible si on ignore les choses de son milieu et de son époque.

Iriarte n'est pas un précurseur, comme eux. A l'exemple des *afrancesados*, il se retourne vers notre XVII[e] siècle, il jure par Boileau. Et voici qui est piquant : l'auteur de *l'Art poétique* n'aimait pas l'apologue puisque, volontairement ou involontairement, il omettait d'en parler ; or le Castillan choisit ce cadre honni pour y renfermer ses conceptions littéraires ; il met en fables l'art poétique.

Les *fábulas literarias* ne sont pas seulement des chapitres d'un art poétique ; ce sont aussi des satires et des épigrammes. Sous les idées en apparence les plus générales, le public découvrait des allusions précises aux écrivains contemporains. En vain dans une fable-prologue (*el Elefante y otros Animales*, 1) Iriarte déclare que ses apologues « s'adressent à mille na-

tions et n'ont pas en vue ce siècle; car ils notent des travers qu'il y eut toujours dans le monde ».

En vain quelques années après il revient à la charge : « Si un lecteur applique une fable à Un Tel qu'il connaît, cent lecteurs l'appliqueront aussitôt à cent autres ; et elle peut encore s'appliquer à deux mille qu'ils ne connaissent pas ou qui vivent hors d'Espagne, ou qui sont déjà morts, ou qui sont encore à naître[1]. » Personne ne croyait Iriarte. On n'avait pas cru Phèdre lorsqu'il affirmait son dessein « de s'abstenir de toute personnalité et de ne peindre que la vie et les mœurs des hommes en général[2] ». On n'avait pas cru La Bruyère lorsqu'il protestait « contre tout chagrin, toute plainte, toute maligne interprétation, toute fausse application..., contre les froids plaisants et les lecteurs malintentionnés[3] ». La profession de foi d'Iriarte laissait le public incrédule[4]. On avait forgé des « clefs » pour les apologues de Phèdre et pour

1. *Para casos tales suelen tener los maestros oficiales.*

2. Neque enim notare singulos mens est mihi
Verum ipsam vitam et mores hominum ostendere.
(Phædrus et Eutychum, III, prologue.)

3. *Les Caractères*, préface.

4. En général, les protestations de ce genre laissent le public incrédule. Qu'on se souvienne du scandale que provoqua l'apparition de *Pequeñeces* (1890). Le père Coloma eut beau affirmer dans plusieurs notes qu'il s'était abstenu de toute satire personnelle; le lecteur malicieux prononçait des noms et citait les originaux dont Sabadell, Villamelón, Currita Albornoz étaient les portraits... ou les caricatures.

les Caractères de La Bruyère ; on en forgea pour les fables d'Iriarte.

Dans le canard (13), on reconnut don Vicente Garcia de la Huerta, la victime du comte d'Aranda ; dans l'écureuil et dans l'âne (28, 31), don Ramon de la Cruz, le dramaturge populaire, auteur de *Zarzuelas*, de *Sainetes*, de comédies héroïques. Don Vicente et don Ramon continuaient la tradition nationale, et partant déplaisaient à l'école *afrancesada*. Ils n'allaient cependant pas jusqu'à condamner le classicisme français ; ils recommandaient même l'application des règles dans les ouvrages sérieux. Mais ces restrictions ne suffisaient pas aux « gallophiles ». Iriarte était d'ailleurs un satirique né ; il n'épargnait pas son admirateur Samaniego (21) qui, piqué au vif, ripostait par les *Observaciones sobre las fábulas literarias*. Pis encore, il ne ménage pas son intime ami, le doux et savant don Vicente de los Rios (53). Il se complaît dans l'attaque. Il décoche des traits à l'archaïsant don Juan Meléndez Valdés (22, 38, 39, 40, 46), au bilieux don José López Sedano, « critique couard et traître » (22) contre lequel il avait déjà publié un dialogue mi-plaisant mi-sérieux : *Donde las dan las toman*[1] (1778).

1. Nous empruntons les détails que contient ce paragraphe au livre si documenté de M. Cotarelo y Mori, *Iriarte y su época*, ch. XII. — Ces fables agressives attirent nombre d ennemis à Iriarte. La satire la plus rude dont on le fouailla fut *el Asno erudito* de ce don Juan Pablo Forner qui passa

II

Il est possible que certaines fables ne visent pas expressément tel ou tel écrivain ; mais il est sûr que dans quelques-unes il fait des personnalités. En tout cas, elles sont satiriques et didactiques ; elles sont « littéraires ». Et Iriarte se vante d'avoir eu le premier cette idée de tourner vers la critique littéraire un genre qui jusqu'alors ne servait qu'à la critique morale.

Dans l'avertissement qui précède la première édition, il insiste sur les difficultés que présentait cette sorte d'apologue : « Les inventeurs de fables purement morales ont trouvé depuis longtemps chez les bêtes des caractères qui permettaient de commodes applications aux travers des hommes...; car les animaux ont leurs passions ; mais ils ne lisent pas, ils n'écrivent pas; et il était très mal aisé de noter en eux des particularités susceptibles de se rapporter où à des défauts littéraires ou aux préceptes qui doivent servir de règles aux écrivains. »

Martinez de la Rosa revêt d'une forme différente la même idée : « Il est facile de découvrir dans l'instinct des animaux et dans leurs diverses inclinations de la ressemblance avec le carac-

toute sa vie à foncer, la plume au poing, sur les écrivains contemporains de toutes les écoles, sur Huerta, sur Trigueros, sur Nipho, sur Laviano..., n'exceptant que Moratín le jeune.

tère et les passions des hommes : le renard offre l'image d'un ennemi rusé ; le loup celle d'un ennemi féroce ; le chien, d'un ami loyal. Mais il n'est pas facile de trouver dans les bêtes beaucoup d'arguments pour donner des règles littéraires ; *or, c'est ce que découvrit Iriarte*[1]. »

Ticknor s'exprime dans le même sens : « Les fables d'Iriarte montrent, à un degré extraordinaire, l'habileté de l'auteur pour adapter les instincts et les attributs des animaux à l'instruction, non de l'humanité entière, *comme on avait toujours fait jusque-là*, mais à une classe particulière et fort réduite, entre laquelle et les êtres inférieurs de la création il est rarement facile de trouver une ressemblance évidente[2]. »

M. Menéndez y Pelayo appuie : « *Iriarte fut l'inventeur d'un nouveau genre de poésie didactique : la Fable littéraire, qui avant lui n'avait été abordée dans aucune littérature.* En une série de fables plus ingénieuses que dramatiques et pittoresques, mais très ingénieuses et quelques-unes magistrales, il écrivit une Poétique parfaite[3]. »

1. *Poetica española por D. Francisco Martinez de la Rosa*, 2e ed. corregida, Paris, Didot, 1834, p. 315. Cité par M. Cotarelo y Mori, *Iriarte y su época*, ch. XII.

2. Ticknor, *Histoire de la littérature espagnole.* Traduction Magnabal, Paris, Hachette, 1872, t. II, troisième période, ch. IV, p. 326-327.

3. Menéndez y Pélayo, *Historia de las ideas estéticas en España*, t. III, vol. II, ch. III.

M. Cotarelo y Mori, à son tour : « Oui, ses fables étaient neuves, non seulement par leur contenu, *mais surtout par leur objet et la forme de leur morale*[1]. »

Les adversaires d'Iriarte ont raillé, non sans raison, la banalité de ses formules : « Un livre bien relié peut-être mal écrit ; il vaut mieux bien faire une chose qu'en faire mal un grand nombre ; une œuvre obscure est mauvaise... » Forner, dans la préface de *el Asno erudito*, et Samaniego, dans ses *Observaciones sobre las fábulas literarias*, triomphent bruyamment de leur ennemi sur ce point. Mais aucun d'eux ne nie qu'Iriarte ait orienté l'apologue vers une direction nouvelle. Samaniego même le proclame nettement, en le lui reprochant : « A quel titre les ours, les singes, les cochons viendraient-ils nous enseigner à composer une ode, un poème épique, un discours? »

Il reste que l'originalité d'Iriarte n'est pas contestée. Et pourtant elle est contestable, dans une certaine mesure : l'apologue littéraire existait avant lui.

Horace, qui si souvent invente ou rappelle des bouts de fables, ne se cantonne pas dans le domaine de la morale.

« Sois prudent, se dit-il un jour ; dételle ton

1. Cotarelo y Mori, *Iriarte y su época*, ch. XII.

cheval qui vieillit ; sinon, il finira par tomber, hors d'haleine, parmi les huées. » (*Epîtres* I, 1, 18-19). En d'autres termes, si le poète ne cesse d'écrire quand vient l'âge, il s'effondrera dans le ridicule.

Horace s'avertit lui-même dans cette épître ; dans une autre il avertit un ami. Celsus Albinovanus copie ses modèles plutôt qu'il ne les suit. Doucement, notre poète invite le plagiaire à fréquenter un peu moins la bibliothèque d'Apollon Palatin. Sinon, gare : « Les oiseaux viendraient en troupe réclamer leurs plumes ; et la corneille, dépouillée des couleurs qu'elle a dérobées, exciterait la risée » (*Epîtres*, I, 3, 18-21).

Ennemi des imitateurs indiscrets, il l'est encore des écrivains prétentieux qui jettent feu et flammes au début pour ne plus lancer à la fin que des tourbillons de fumée : « Les montagnes seront en mal d'enfant ; il en naîtra une ridicule souris » (*Art poétique*, 139).

De la Fontaine on connaît l'*Astrologue qui se laisse tomber dans un puits* (II, 13). Esope avait déjà conté cette fable. Horace la rapporte en l'appliquant au poète (*Art poétique*, 457-458).

Ne serait-ce pas aussi une manière d'apologue, d'apologue-anecdote, que l'histoire épigrammatique de cet artiste capable de rendre par le bronze la souplesse des cheveux, mais impuissant à poser un tout ? (*Art poétique*, 32-34.)

On objectera qu'Horace est un fabuliste d'occasion. Prenons Phèdre, prenons La Fontaine, prenons Lessing.

Phèdre s'attaque aux sots auteurs. Après Horace, il symbolise dans la montagne qui accouche d'une souris « l'écrivain qui promet de grandes choses et ne produit rien » (*Mons parturiens*, IV, 22). Au contraire il exalte la dignité du bon poète, que les dieux honorent de leur estime, de leur sympathie, de leur appui. Des gens se sont raillés de Simonide. Castor et Pollux punissent de mort les mauvais plaisants (*Simonides a diis servatus*, IV, 24).

D'humeur belliqueuse, il bataille ferme contre les censeurs de ses livres, comme il bataille contre les censeurs de sa conduite. Car il est maltraité, ou se croit maltraité, en tant que poète et en tant qu'homme. Qu'il s'en soit pris ou non à Séjan dans *Ranæ ad solem* (I, 6) et à Tibère dans *Ranæ regem petentes* (I, 2), il n'importe[1]. Ce qui est sûr, c'est qu'il a la dent dure, et que, mordu, il mord. Peut-être s'exagère-t-il les attaques dont il est l'objet dans sa personne et dans son œuvre ; peut-être souffre-t-il un peu de la manie de la persécution[2]. Toujours est-il qu'il a la riposte vive. Juvénal n'est pas le seul que l'indignation fasse poète ; la colère

1. Voir Hervieux, *les Fabulistes latins*, t. I, ch. I, § 1, Paris, Firmin Didot, 1884.

2. Nisard, *Études sur les poètes latins de la décadence*, Phèdre, ch. III.

dicte à Phèdre des vers cinglants contre ses ennemis privés et ses ennemis littéraires. Ceux-ci, pas plus que ceux-là, n'ont beau jeu avec lui.

Au détracteur qui lui reproche la simplicité de ses apologues il laisse entendre que les genres les plus graves prêtent à la critique autant que les genres les plus légers, les *fabulæ* (drames) autant que les *fabellæ* (fables) *(Poeta*, IV, 7). Il étale son mépris pour les imbéciles qui ne le comprennent pas *(Pullus ad margaritam*, III, 12) ou pour les serpents, dont les morsures ne l'atteignent pas *(Vipera et lima*, IV, 8). Abeille, il flétrit les bourdons pillards : « J'aurais passé cette fable sous silence, sans la déloyauté des bourdons, *si pactam fuci non recusabant fidem* » *(Apes et fuci, vespa judice*, III, 13).

Contre les mêmes ennemis il change parfois de ton. Les envieux attribuaient dans ses fables à Esope tout ce qui est « digne de mémoire » et à Phèdre « ce qui ne plaît guère ». A ces calomnies il oppose d'abord une fin de non-recevoir : « Au lieu d'en dire davantage, poursuivons méthodiquement l'œuvre commencée » *(Phœdrus*, IV, 20). Puis il revendique son originalité. Dans le prologue du livre premier, il n'affichait aucune prétention, il se bornait à « mettre en vers », disait-il, les inventions d'Esope. Mais ses adversaires le harcèlent, lui refusent le don de l'imagination. Piqué, il se

redresse et proteste qu'il n'emprunte à son modèle que le nom, pour doter son œuvre « d'un plus grand crédit » *(Prologus*, V).

Et vers la fin, la mélancolie remplace la haine. Il songe à l'âge qui vient et lui ôte le souffle ; tel le chien, qui vieillit, halète et manque le gibier. Le *Venator et Canis* (V, 10) de Phèdre est le pendant du *Solve senescentem... equum (Epîtres*, I, 1, 8) d'Horace.

La Fontaine s'avance dans le chemin que Phèdre lui a tracé. Après l'auteur de *Poeta*, il s'en prend aux censeurs pointilleux :

> Je vous arrête à cette rime,
> Dira mon censeur à l'instant;
> Je ne la tiens pas légitime,
> Ni d'une assez grande vertu :
> Remettez, pour le mieux, ces deux vers à la fonte.
> — Maudit censeur! Te tairas-tu ?...

Et il conclut que :

> Les délicats sont malheureux ;
> Rien ne saurait les satisfaire.
> *(Contre ceux qui ont le goût difficile,* II, 1.)

Après l'auteur de *Vipera et Lima*, il défie les envieux :

> Ceci s'adresse à vous, esprits du dernier ordre,
> Qui, n'étant bons à rien, cherchez surtout à mordre :
> Vous vous tourmentez vainement.
> Croyez-vous que vos dents impriment leurs outrages
> Sur tant de beaux ouvrages ?
> Ils sont pour vous d'airain, d'acier, de diamant.
> *(Le Serpent et la Lime*, V, 17.)

Après l'auteur de *Mons parturiens*, il raille les bourgeois-gentilshommes de lettres :

Je me figure un auteur
Qui dit: « Je chanterai la guerre
Que firent les Titans au maître du tonnerre ».
C'est promettre beaucoup, mais qu'en sort-il souvent?
Du vent.
(La Montagne qui accouche, V, 10.)

Après l'auteur de *Simonides a diis servatus*, il loue le mérite des lettres :

... On doit tenir notre art en quelque prix.
Jadis l'Olympe et le Parnasse
Etaient frères et bons amis.
(Simonide sauvé par les dieux, I, 14.)

Après l'auteur de *Apes et Fuci*, *Vespa judice*, il distingue les oisifs des travailleurs :

A l'œuvre on connaît l'artisan [1].
(Les Frelons et les Mouches à miel, I, 21.)

D'autre part, il arrive à La Fontaine d'appliquer aux seuls écrivains une fable que Phèdre applique à tous les hommes. Le *Graculus superbus et Pavo* (I, 3), n'enferme aucune arrière-pensée littéraire; *le Geai paré des plumes du*

1. Au XVIIe siècle « artisan » a souvent le sens de « artiste ». La Fontaine, notamment, l'emploie pour désigner un peintre et un sculpteur.

On exposait une peinture
Où l'*artisan* avait tracé...
Le Lion abattu par l'homme, III, 10.

L'*artisan* exprima si bien
Le caractère de l'idole...
Le Statuaire et la Statue de Jupiter, IX, 6.

paon (IV, 9) nous met en garde contre les « geais à deux pieds. »

Qui se parent souvent des dépouilles d'autrui
Et que l'on nomme *plagiaires* [1].

Mais La Fontaine n'a pas le mordant de Phèdre. Il préfère exposer des idées générales sur l'art d'écrire.

Il aime la concision :

Loin d'épuiser une matière
On n'en doit prendre que la fleur.
(Epilogue, VI.)

... Les ouvrages les plus courts
Sont toujours les meilleurs. En cela j'ai pour guides
Tous les maîtres de l'art, et tiens qu'il faut laisser
Dans les plus beaux sujets quelque chose à penser.
(Les Lapins, X, 14.)

... Et si je ne m'abuse
Je pourrais tout gâter par de plus longs récits.
(Le vieux Chat et la jeune Souris, XII, 5.)
(Dédicace au duc de Bourgogne.)

Il répudie la richesse et l'emphase :

Vous voulez qu'on évite un soin trop curieux
Et de vains ornements l'effort ambitieux.

1. Bien des fables de Phèdre et de La Fontaine, purement morales dans l'esprit de leur auteur, se convertiraient aisément en satires littéraires. Telles la *Rana rupta et Bos* (I, 24) du premier et *la Grenouille qui veut se faire aussi grosse que le bœuf* (I, 3), du second. J.-B. Rousseau a justement refait cette fable en donnant à la grenouille l'ambition d'égaler, non plus le bœuf en grosseur, mais le rossignol en talent ; et l'apologue *(le Rossignol et la Grenouille)* est décoché « contre ceux qui publient leurs propres écrits sous le nom d'autrui. » Le même J.-B. Rousseau a composé contre La Mothe-Houdard une sorte d'épigramme-fable où il reprend *le Renard ayant la queue coupée* (V, 5), de La Fontaine. Voir J.-B. Rousseau, *Epigrammes*, III, 15.

Je le veux comme vous : cet effort ne peut plaire.
Un auteur gâte tout quand il veut trop bien faire.
(Le Bûcheron et Mercure, V, 1.)

Non qu'on doive écrire à la hâte ; La Fontaine sait le prix de la patience et de l'effort :

... Je fabrique à force de temps
Des vers...
(Le Loup et le Renard, XII, 9.)

Les archaïsmes lui plaisent comme à La Bruyère[1]. Comme Fénelon, il estime que « le vieux langage se fait regretter[2] ». Il y a des mots anciens qui virilisent la pensée :

Tel, comme dit Merlin, cuide engeigner autrui,
Qui souvent s'engeigne soi-même.
J'ai regret que ce mot soit trop vieux aujourd'hui ;
Il m'a toujours semblé d'une *énergie* extrême.
(La Grenouille et le Rat, IV, 11.)

Comme Boileau, il admet que le poète, sans rechercher « un sordide gain » et sans faire « d'un art divin un métier mercenaire », peut « tirer de son travail un tribut légitime[3] ». Comme La Bruyère, il estime que si « on paye au tuilier sa tuile », il est logique de payer « à un auteur ce qu'il pense et ce qu'il écrit[4] ».

... Melpomène
Souvent, sans déroger, trafique de sa peine ;

1. *Les Caractères*, XIV.
2. *Lettre à l'Académie*, III.
3. *Art poétique*, IV, 125 et suivants.
4. *Les Caractères*, XII.

... On doit tenir notre art en quelque prix.
Les grands se font honneur dès lors qu'il nous font grâce[1].
(Simonide préservé par les dieux, I, 14.)

Comme Corneille, il approuve les dédicaces à la Montauron ; et il punit le bourgeois ignorant qui se moque des écrivains prompts à dédier

A Messieurs les gens de confiance
De méchants livres bien payés.
(L'Avantage de la science, VIII, 19.)

En même temps que des idées sur la littérature en général, nous trouverons chez La Fontaine des idées sur la fable proprement dite. Il donne la définition et les lois d'un genre qu'on chercherait vainement dans l'*Art poétique* de Boileau.

L'apologie est un poème dramatique ; et un recueil de fables forme

Une ample comédie à cent actes divers
Et dont la scène est l'univers.
Hommes, dieux, animaux, tout y fait quelque rôle,
Jupiter comme un autre...
(Le Bûcheron et Mercure, V, 1.)

Le fabuliste est à la fois un conteur et un moraliste :

Une morale nue apporte de l'ennui :
Le conte fait passer le précepte avec lui.
(Le Pâtre et le Lion, VI, 1.)

Quelle morale puis-je inférer de ce fait ?
Sans cela, toute fable est un œuvre imparfait.
(Le Chat et les deux Moineaux, XII, 2.)

1. Faire grâce, c'est-à-dire faire une grâce.

Et déjà, dans la préface, La Fontaine avait exprimé la même idée : « L'apologue est composé de deux parties, dont on peut appeler l'une le corps, l'autre l'âme. Le corps est la fable; l'âme, la moralité. »

Du reste, il n'est pas défendu au fabuliste de hausser le ton et de s'élever à des considérations philosophiques :

... Ne trouvez pas mauvais
Qu'en ces fables aussi j'entremêle des traits
De certaine philosophie.
(Discours à Mme de la Sablière, IX.)

Les idées générales intéressent donc La Fontaine bien plus que les individus. Et, le plus souvent, quand il se mêle de juger les auteurs, c'est pour les louer.

Malherbe et Racan l'enchantent :

Ces deux rivaux d'Horace, héritiers de sa lyre,
Disciples d'Apollon, nos maîtres pour mieux dire.
(Le Meunier, son fils et l'âne, III, 1.)

La Rochefoucauld est un moraliste pénétrant (*l'Homme et son image*, I, 11) et modeste *(les Lapins*, X, 14); Descartes, par sa philosophie « subtile, engageante et hardie »

... Tient le milieu
Entre l'homme et l'esprit...
(Discours à Mme de la Sablière, IX.)

La Fontaine goûte les modernes; il goûte aussi les anciens. Il vante la sagesse d'Esope (*le Lièvre*

et la Perdrix, V, 17; — *Dédicace à M^me^ de Montespan*, VII); il égale le père de la fable au père de l'épopée :

> L'un et l'autre a fait un livre
> Que je tiens digne de vivre
> Sans fin, et plus, s'il se peut.
> (*Le Dépositaire infidèle*, IX, 1.)

Il loue la brièveté nerveuse de ce même Esope et de Babrius et de Phèdre,

> Si succinct qu'aucuns l'en ont blâmé.
> (*Le Pâtre et le Lion*, VI, 1.)

S'il développe ce qu'Esope à condensé en quelques vers, il s'en excuse humblement :

> Ecoutez là-dessus l'esclave de Phrygie.
> Si j'ajoute du mien à son invention,
> C'est pour peindre nos mœurs, et non point par envie.
> (*Le Vieillard et ses Enfants*, IV, 18.)

Parfois il laisse échapper un reproche, contre Phèdre par exemple, qui « enchérit par un motif de gloire ». Mais il se reprend aussitôt et accorde à son modèle un droit qu'il ne s'accorde pas à lui-même :

> Pour moi de tels pensers me seraient malséants.
> (*Le Vieillard et ses Enfants*, IV, 18.)

La préface des fables contient sur Phèdre un jugement flatteur, mais qui, vers la fin, semblait tourner à la critique : « On ne trouvera pas ici l'élégance ni l'extrême brièveté qui rendent Phèdre recommandable; ce sont qualités au-

dessus de ma portée. Comme il m'était impossible de l'imiter en cela, j'ai cru qu'il fallait en récompense égayer l'ouvrage *plus qu'il n'a fait.* » Ici encore La Fontaine s'excuse en hâte : « Non que je le blâme d'en être demeuré dans ces termes : la langue latine n'en demandait pas davantage; et si l'on y veut prendre garde, on reconnaîtra dans cet auteur le vrai caractère et le vrai génie de Térence. La simplicité est magnifique dans ces grands hommes. »

La Fontaine aime à louer. Il loue expressément, en formulant des jugements précis, comme le prouvent les exemples qui précèdent. Et il loue indirectement, en citant des auteurs ou des œuvres[1]. Il emprunte des anecdotes, des détails, des expressions; il évoque Démocrite, VII, 18; VIII, 26), Héraclite (VII, 12), Empédocle (IX, 12), Pythagore (XII, 12), Socrate (XI, 7), Eschyle (VIII, 10), Cicéron (VI, 19; IX, 5), Tite-Live (XII, 23), Boccace (VIII, 13), Ronsard (XII, 15), Gassendi (IX, 19), Molière (IX, 14). Sa mémoire est meublée de souvenirs d'Horace (VII, 4; VII, 12; XII, 11; XII, 24), de Virgile (II, 1; IX, 5; XI, 4; XI, 8; XI, épilogue; XII, 24), de Rabelais (VII, 10; VII, 11; VII, 16; IX, 9; IX, 14; IX, 18), et surtout d'Homère I, 8; II, 13; VII, 13; VIII, 5; VIII, 10; IX, 7;

1. Quelquefois il qualifie les écrivains d'une épithète laudative.

IX, 19; X, 2; X, 12; XI, 3; XII, 1; XII, 9; XII, 12; XII, 15; XII, 24).

Quand il blâme, de lui-même, sans suivre Phèdre, il s'adresse à des classes entières d'écrivains. Il poursuivra la famille des arrivistes :

Ici-bas, maint talent n'est que pure grimace,
Cabale et certain art de se faire valoir,
Mieux su des ignorants que des gens de savoir.
(Le Lion, le Singe et les deux Anes XI, 5.)

Et la famille des arrivés :

On nous voit tous, pour l'ordinaire,
Piller le survenant, nous jeter sur sa peau.
La coquette et *l'auteur* sont de ce caractère.
Malheur à l'écrivain nouveau ;
Le moins de gens qu'on peut à l'entour du gâteau,
C'est le droit du jeu, c'est l'affaire.
(Les Lapins, X, 14.)

La Fontaine dirige des attaques collectives; il évite les allusions aux individus. Une seule de ses fables est à clef : *le Singe* (XII, 19); encore ne possédons-nous pas cette clef. Il n'a pas l'habitude de darder ses traits contre des ennemis personnels. S'il blesse Furetière d'une épigramme, c'est que Furetière a lancé plusieurs factums contre lui[1]. S'il fouaille Lulli, c'est que Lulli a été déloyal. Et puis ce pamphlet contre *le Florentin* est comme ouaté de bonhomie : les

1. Walckenaer, *Histoire de la vie et des ouvrages de J. de La Fontaine*, Paris, Nepveu, 3e édition, 1824, l. V, p. 419 et suiv.

détails naïfs abondent; et l'auteur « s'y fait plus aimer qu'il ne fait haïr Lulli, ce qui est tout à fait contraire au genre de la satire et conforme au caractère de La Fontaine[1] ». Polyphile n'était pas né pour l'invective et pour la haine. Dans *le Geai paré des plumes du paon* (IV, 9), il prononce le mot de plagiaires. Mais il craint d'en avoir trop dit :

Je m'en tais, et ne veux leur causer nul ennui :
Ce ne sont pas là mes affaires.

Ainsi, La Fontaine abordait, après Phèdre, et élargissait la fable littéraire. Mais les critiques ne paraissent pas l'avoir remarqué. Walckenaër est muet sur ce point[2]. Muet, Sainte-Beuve[3]; muet, Taine[4]; muet, Nisard[5]; muet, Lafenestre[6]; muet, Doumic[7]; muet, Brunetière[8]. Saint-Marc Girardin écrit, à vrai dire :

1. *La Fontaine et les fabulistes*, Paris, Calmann-Lévy, 1866, t. I, ch. x, p. 332.
2. *Histoire de la vie et des ouvrages de J. de La Fontaine*, *op. cit.*
3. *Portraits littéraires*, Paris, Renduel, 1835, I, La Fontaine. — *Causeries du lundi*, Paris, Garnier, VII, La Fontaine, XIII; Divers écrits de M. H. Taine.
4. *La Fontaine et ses fables*, Paris, Hachette, 1854.
5. *Histoire de la littérature française*, Paris, Firmin Didot, t. II, ch. x.
6. *La Fontaine*, Paris, Hachette, 1895. Collection des grands écrivains.
7. *Histoire de la langue et de la littérature française des origines à 1900*, publiée sous la direction de Petit de Julleville, Paris, A. Colin, tome V, XVII^e siècle, ch. IV, La Fontaine.
8. *Etudes critiques sur l'histoire de la littérature française*, Paris, Hachette, 1903, 7^e série, Jean de La Fontaine.

« La Fontaine avait sa poétique; *il l'indique volontiers lui-même dans ses fables*[1]. » Mais il ne cite que des passages où La Fontaine parle exclusivement de la poétique des fables. Il s'agit donc pour Saint-Marc Girardin de la technique d'un seul genre.

E. Faguet n'indique lui aussi que les idées de La Fontaine sur l'apologue : « La Fontaine... a bien conscience de la transfiguration de l'antique apologue entre ses mains. Il sait qu'il est *libre* en son imitation, qu'il veut *autant plaire qu'instruire*, qu'il *orne* les récits anciens, qu'il les *allonge* et les *agrandit*, qu'il transforme enfin la fable en *comédie*, c'est-à-dire en *récit dramatique*, où les personnages ont des *physionomies* nettes, des *caractères* bien étudiés et bien composés et où le *dialogue* prend une grande place[2]. »

Parmi les fables de Lessing, quelques-unes aussi ont trait à la littérature.

Le poète fuira l'imitation servile ; on n'admire pas le singe habile à reproduire avec la même aisance n'importe quel geste, n'importe quelle attitude (*der Affe und der Fuchs*, I, 6). Gare au plagiat ! Les paons ne se contenteraient pas de vous arracher, pauvre corneille, les plumes que

1. *La Fontaine et les fabulistes, op. cit.*
2. *Dix-septième siècle*, Paris, Société française d'imprimerie et de librairie.

vous leur avez dérobées ; ils vous arracheraient encore les quelques plumes luisantes qui sont à vous, en disant : « Il est impossible qu'elles soient vôtres » *(die Pfauen und die Krähe*, II, 6).

On cherchera la vigueur plutôt que l'élégance ; un arc solide, en bois d'ébène, se rompra brusquement, parce qu'il aura pris fantaisie à son propriétaire de l'amenuiser de sculptures *(der Besitzer des Bogens*, III, 1).

A force de sublimité, certains poètes ne se laissent pas entendre, semblables à l'alouette dont le chant vient parfois de trop haut pour arriver jusqu'à nous *(die Nachtigall und die Lerche*, III, 2).

Quelques-uns, au début de leur vie, promettent monts et merveilles, mais se traînent dans la poussière, impuissants à prendre l'essor : l'autruche agite ses grandes ailes, on s'attend à un vol impétueux ; elle reste attachée au sol *(der Strausz*, I, 18).

Mieux vaut exceller dans le genre léger de la chanson à boire que d'emboucher, sans souffle, la trompette épique ; à l'autruche qui ne vole pas, on préfère le moineau qui vole du moins par saccades *(der Sperling und der Strausz*, I, 19).

L'écrivain ne désirera que le suffrage des connaisseurs ; le grillon se jugera un artiste lorsqu'il aura été apprécié par l'excellent joueur de flûte qu'est le pâtre *(die Grille und die Nach-*

tigall, I, 10). Peu importe l'indifférence des foules si une élite vous admire : le soleil est tout petit pour les gens sans culture ; mais les savants connaissent sa véritable grandeur, et il n'en demande pas davantage *(die Sonne*, fables en vers, 5). L'opinion des sots est sans importance : la souris s'imagine que le moineau vole comme l'aigle *(der Sperling und die Feldmaus*, fables en vers, 1). Les louanges des esprits médiocres nuisent plus que le dédain d'un envieux ; le renard déclare vert le raisin qu'il ne peut atteindre ; les moineaux protestent, s'abattent sur la grappe et « l'arrangent de telle sorte que jamais plus un renard n'essayera de sauter après » *(die Traube*, II, 21).

L'envie dicte des jugements ridicules ; les pense-menu se scandalisent, par exemple, des audaces d'un Bayle. Le veau méprise le taureau dont les cornes puissantes brisent une poutre dans l'étable *(der Stier und das Kalb*, II, 5).

L'amour-propre nous pousse à nous tromper ou à tromper les autres sur notre mérite : l'orateur, qui a mal parlé, prétexte un enrouement ; l'âne, vaincu à la course par le cheval, attribue sa défaite à une épine qu'il s'est enfoncée dans la patte *(der Esel und das Iagdpferd,* I, 4).

Les qualités de cœur n'accompagnent pas nécessairement les qualités d'esprit *(die Nachtigall und der Habicht,* I, 11). On n'a guère de sympathie pour ceux qui s'exercent dans le

même genre que vous; le peintre « Kneller et Pope étaient meilleurs amis que Pope et Addison »; le rossignol ne trouve personne à chérir parmi les oiseaux qui chantent; il en trouve parmi ceux qui ne chantent pas, parmi les paons *(die Nachtigall und der Pfau*, I, 7).

De ces quelques pages, il suit qu'Iriarte n'a pas *inventé* la fable littéraire. Et lui-même, devenu plus circonspect après les fougueuses attaques de Samaniego et de Forner, le confesse dans *Para casos tales suelen tener los maestros oficiales :* « Parmi les fables étrangères, il y en a une ou deux qui peuvent s'appliquer à sa littérature[1]. » Une ou deux ? C'est un aveu, mais un aveu insuffisant. Il y en a une douzaine chez Phèdre, un plus grand nombre chez La Fontaine et chez Lessing. Seulement, Iriarte ajoute : « Per-

1. Iriarte ne nomme ni Lessing ni La Fontaine, il ne nomme pas davantage Phèdre dont il avait cependant traduit quelques fables. Aucune de celles-ci, il est vrai, — est-ce calcul ? Est-ce hasard ? — n'a trait à la littérature. Et il ne voit, ou feint de ne voir, dans l'âpre satirique latin qu'un continuateur d'Esope, un censeur anodin, qui signale les défauts communs à l'humanité, sans jamais songer « à des personnes bien déterminées de son époque. » *(Para casos tales...)*

Les fables de Phèdre qu'Iriarte a traduites sont : *Lupus et Agnus* (I, 1), *Graculus superbus et pavo* (I, 3), *Canis per fluvium carnem ferens* (I, 4), *Ranae ad solem* (I, 6), *Lupus et Gruis* (I, 8), *Lupus et Vulpis, judice simio* (I, 10), *Cervus ad fontem* (I, 12), *Vulpis et Corvus* (I, 13), *Asinus ad senem pastorem* (I, 15), *Canes famelici* (I, 20), *Mustela et Homo* (I, 22), *Vulpis et Ciconia* (I, 26), *Scurra et Rusticus* (V, 5).

sonne, que je sache, n'a formé une collection de maximes littéraires expliquées en apologues. » Et aucun livre de ce genre n'existe en effet avant (ni après) le sien ; et si l'on réunissait toutes les fables de Phèdre et toutes celles de La Fontaine et de Lessing, on aurait l'ébauche d'un recueil, on n'aurait pas un véritable recueil. Iriarte a donc la gloire d'avoir le premier composé, sous forme d'apologues, une poétique assez complète.

CHAPITRE II

FLORIAN IMITATEUR D'IRIARTE. EN QUOI IL DIFFÈRE DE SON MODÈLE : SON AMÉNITÉ, SA GRACE. CE QU'ON PEUT PENSER DE L'INVENTION DANS LA FABLE.

Florian imite Iriarte doublement : il lui emprunte et sa méthode et ses sujets.

Le singe, oublieux « d'éclairer sa lanterne », nous met en garde contre l'obscurité :

Messieurs les beaux esprits, dont la prose et les vers
Sont d'un style pompeux et toujours admirable,
Mais que l'on n'entend point, écoutez cette fable
Et tâchez de devenir clairs.
(Le Singe qui montre la lanterne magique, II, 7.)

Limpide dans son style, l'œuvre sera originale, un tantinet originale, dans son fond. Point n'est besoin de beaucoup s'élever, mais il convient de s'élever par ses propres moyens, sans le secours d'autrui. Au lierre trop fier de s'élancer « dans la nue » avec le « chêne altier », le thym, dont

La tige chétive et tremblante
Sort à peine de terre...

riposte d'un ton calme et dédaigneux :

... Je me soutiens par moi-même;
Et sans cet arbre, appui de ta faiblesse extrême,
Tu ramperais plus bas que moi.
Traducteurs, éditeurs, faiseurs de commentaires,
Qui nous parlez toujours de grec ou de latin
Dans vos discours préliminaires,
Retenez ce que dit le thym.
(Le Lierre et le Thym I, 15.)

Limpide et original, votre livre ne passera cependant pas aux yeux de tous pour limpide et original. Il existe des esprits loyaux et judicieux, capables d'apprécier avec droiture; mais il en est de méchants qui mordent, déchirent, dépècent, naturellement, pour le seul plaisir de mordre, de déchirer, de dépecer : ils se délectent dans le mal. Si par leur piqûre les sangsues raniment, en revanche les vipères tuent. Et dans le monde des critiques, les vipères ne laissent pas leur dent inactive *(la Vipère et la Sangsue*, IV, 6).

Les grenouilles « coassantes » peuplent les « marais » et insultent au chant du rossignol *(le Berger et le Rossignol,* V, 1). La chenille haineuse se refuse à louer le ver à soie que chacun loue :

Un renard s'écria : « Messieurs, cela s'explique;
C'est que Madame file aussi. »
(La Chenille, V, 12.)

Le perroquet, impuissant à chanter, siffle ceux

qui chantent : la fauvette, le linot, le rossignol (*le Perroquet*, IV, 3).

Du moins les perroquets ont-ils quelque talent! Les oisons n'en ont guère; n'empêche qu'ils railleront le paon au moment même où il fait la roue. Mais le plongeon, qui se pique d'équité, sinon de politesse, rappellera les sots à la raison et à la modestie :

... Vous voyez d'une lieue
Ce qui manque à ce paon; c'est bien voir, j'en conviens;
Mais votre chant, vos pieds sont plus laids que les siens;
Et vous n'aurez jamais sa queue.
(*Le Paon, les deux Oisons et le Plongeon*, III, 16.)

Que d'autres bêtes, niaises comme les oisons et comme eux braillardes! Geais et corneilles harcèlent le chat-huant :

C'est un coquin, c'est un impie,
Un ennemi de la patrie;
Il faut le plumer vif; oui, plumons, plumons,
Ensuite nous le jugerons.
(*Le Philosophe et le Chat-huant*, IV, 15.)

Son crime? C'est « d'y voir clair la nuit ».

Par bonheur, on n'écoute pas toujours les imbéciles. Dans certains cas

... Le suffrage d'un sot
Fait plus de mal que sa critique.

La fauvette et le rossignol se disputaient le prix du chant. Le linot, le serin, le rouge-gorge, le tarin, juges du tournoi, manifestaient de l'indécision,

Lorsqu'un geai s'écria : « Victoire à la fauvette ! »
Ce mot décida sa défaite ;
Pour le rossignol aussitôt
L'Aréopage ailé tout d'une voix s'explique.
(La Fauvette et le Rossignol, IV, 9.)

Quelquefois la louange n'a pas plus de valeur qu'un blâme : par sympathie, par reconnaissance, volontairement ou involontairement, nous vantons une œuvre médiocre ; entre deux livres nous nous prononçons pour le moins bon. Un hibou, un chat et un oison qui élevés « dans la cour d'un collège »...

Savaient par cœur Denys d'Halicarnasse
Et tout ce qu'Hérodote et Tite-Live ont dit,

ne s'accordaient pas sur les mérites des peuples anciens. Le grippe-souris prônait les Égyptiens ; le hibou, les Athéniens ; l'oison, les Romains. Un rat « savant » devina sans peine sur quels fondements chacun étayait ses préférences :

L'Egype vénérait les chats,
Athènes, les hiboux ; et Rome, au Capitole,
Aux dépens de l'Etat nourrissait des oisons.
Ainsi notre intérêt est toujours la boussole
Que suivent nos opinions.
(Le Hibou, le Chat, l'Oison et le Rat, III, 17.)

Autre exemple : un richard

... Pensait que son or lui donnait du génie.
Chaque jour à sa table on voyait réunis,
Peintres, sculpteurs, savants, artistes, beaux-esprits.

Qui lui prodiguaient les hommages,
Lui montraient des desseins, lui lisaient des ouvrages,
Ecoutaient les conseils qu'il daignait leur donner,
Et l'appelaient Mécène en mangeant son dîner.

Lui, il prend des airs d'importance, tout comme le sanglier qu'escortaient merles, fauvettes et rossignols :

L'animal écoutait l'harmonieux ramage
Avec la gravité d'un docte connaisseur,
Baissait parfois la hure en signe de faveur...

Il s'imagine que les oiseaux chantent pour lui ; en réalité

Ils ne se tiennent à sa suite
Que pour manger ces vermisseaux...
(Le Sanglier et les Rossignols, III, 3.)

qui grouillent sur le sol labouré par le sanglier.

A l'exemple d'Iriarte, Florian écrit donc des fables littéraires. Mais il aime mieux semble-t-il, nous donner des préceptes de vie que des préceptes de style. Il lui arrive de détourner vers la philosophie les sujets que son modèle orientait vers la critique. *El Topo y otros Animales* (59) signale les auteurs ignorants qui, loin de confesser leur ignorance, cherchent à étaler un savoir qu'il n'ont pas. *La Taupe et les Lapins* (I, 18) s'adresse à tous les hommes, indistinctement :

Chacun de nous souvent connaît bien ses défauts :
En convenir, c'est autre chose.

On aime mieux souffrir de véritables maux,
Que d'avouer qu'ils en sont cause.

El Volatín y su Maestro (60) proclame la nécessité de certains principes pour ceux qui se mêlent d'écrire; *le Danseur de corde et le Balancier* (II, 16) vise les jeunes gens en général :

Jeunes gens! jeunes gens! Ne vous a-t-on pas dit
Que, sans règle et sans frein, tôt ou tard on succombe?
La vertu, la raison, les lois, l'autorité,
Dans vos désirs fougueux vous causent quelque peine;
C'est le balancier qui vous gêne,
Mais qui fait votre sûreté.

El Pollo y los dos Gallos (46) enseigne que le talent d'un écrivain ne se mesure pas à son âge; *le Coq fanfaron* (IV, 22), que

Il fait bon battre un glorieux;
Des revers qu'il éprouve il est toujours joyeux,
Toujours sa vanité trouve dans sa défaite
Un moyen d'être satisfaite.

El Burro flautista (8) « concède que, malgré l'insuffisance de leurs connaissance techniques, certains ânons de lettres réussissent une fois, par hasard ». L'auteur de *l'Ane et la flûte* (V, 5) songe aux sots de toutes les professions :

Les sots sont un peuple nombreux,
Trouvant toutes choses faciles :
Il faut le leur passer; souvent ils sont heureux.
Grand motif de se croire habiles!

Du premier au dernier apologue Iriarte s'occupe de littérature; Florian s'occupe ordinaire-

ment de morale, exceptionnellement de littérature. Les *fábulas literarias* forment une poétique; les fables de Florian forment surtout une éthique.

Les *fábulas literarias* forment une poétique; elles forment aussi un recueil de satires, et, à l'occasion, de satires personnelles. Polémiste fougueux, Iriarte fustige sans trêve ceux qui n'adoptent pas les doctrines de nos classiques. Contre la préciosité, contre l'emphase, contre l'extravagance, contre la confusion, il mène en Espagne le combat que Boileau menait en France un siècle plus tôt. Comme Boileau il est un censeur attentif et dur pour la gent porte-plume.

Florian, le « Florianet » de Voltaire, n'a ni penchant ni goût pour la satire. Ce capitaine de dragons n'aime pas à courir sus à ses adversaires : l'humeur batailleuse lui manque. Il est doux, très doux, infiniment doux. Il l'est dans son *Essai sur la Pastorale* où il immole Virgile à la sensiblerie prédicante de Gessner : « Gessner n'a peut-être pas cette poésie enchanteresse qui ennoblit dans Virgile les détails les plus communs, mais il parle aussi bien au cœur, et lui inspire des sentiments plus purs... L'un fait aimer et plaindre Mélibée; l'autre fait respecter et chérir la vertu[1]. »

1. A la décharge de Florian, on fera observer que la France entière était engouée de Gessner, à cette époque; voir F. Baldensperger, Gessner en France *(Revue d'histoire littéraire de la France,* juillet-septembre 1903.)

Il l'est dans ses *Bergeries*, où selon le vers de Lebrun-Écouchard.

> Berger, bergère, auteur, tout bêle.
> *(Epigrammes*, III, 99.)

Il l'est dans ses nouvelles, qu'il les qualifie anglaise comme *Selmours*, allemande comme *Pierre*, italienne comme *Valérie*, espagnole comme *Célestine*, portugaise comme *Sanche*, africaine comme *Sélico*, persane comme *Bathmendi*, indienne comme *Zulbar*, américaine comme *Camiré*...

Il l'est dans les titres de ses pièces : *le bon Ménage*, *le bon Père*, *la bonne Mère*, *le bon Fils*. Et il l'est dans les dédicaces : « Celle qui a porté sur le trône les vertus douces et simples qui font la consolation du pauvre » *(le bon Ménage :* à la reine). Le duc de Penthièvre reçoit un hommage analogue : « Quand même je voudrais cacher que j'ai eu la hardiesse de peindre votre Altesse Sérénissime, tout le monde le devinerait, puisque mon tableau s'appelle le *bon Père*. » La duchesse d'Orléans est fêtée en termes pareils :

> ... C'est *la bonne Mère;* acceptez-en l'hommage,
> En voyant ce titre si doux,
> On vous soupçonnera d'avoir part à l'ouvrage;
> Et vos enfants surtout croiront qu'il est de vous.

Pour le prince Henri de Prusse, même son de cloche : « Je vous ai vu pleurer à l'aspect d'un

malheureux, au récit d'une bonne action. C'est à votre sensibilité, à votre bienfaisance, à votre humanité..., que je présente un *bon Fils*. »

Florian est doux, très doux, infiniment doux. Il l'est jusque dans ses *Arlequinades*, où si souvent il nous présente, au lieu du héros traditionnel, un Arlequin « bon, doux, ingénu..., exprimant avec naïveté les sentiments d'un cœur très tendre[1] » ou, comme le dit finement Sainte-Beuve, un Arlequin « un peu d'après Greuze[2] ».

Il l'est enfin dans ses *Fables*. Loue-t-il Delille? Il vantera sans doute la musique soi-disant virgilienne de ses vers; mais il s'étendra plus complaisamment sur l'aménité de son caractère et l'agrément de son commerce :

O toi, dont la touchante et sublime harmonie
Charme toujours l'oreille en attachant le cœur,
Digne rival, souvent vainqueur
Du chantre fameux d'Ausonie...
Je sais que, méritant tes succès sans y croire,
Content par caractère, et non par vanité,
Tu te fais pardonner la gloire
A force d'affabilité...
(*Le Berger et le Rossignol*, V, 1.)

Ducis l'enchante par son talent littéraire, mais plus encore par la simplicité de ses manières et la modération de ses vœux :

1. Florian, *Avant-propos*.
2. *Causeries du lundi*, III, Florian.

Tu me l'as dit cent fois, cher Ducis, tes ouvrages,
Tes beaux vers, tes nombreux succès,
Ne sont rien à tes yeux auprès de cette paix
Que l'innocence donne aux sages.
Quand, de l'Eschyle anglais heureux imitateur,
Je te vois, d'une main hardie,
Porter sur la scène agrandie
Les crimes de Macbeth, de Léar le malheur,
La gloire est un besoin pour ton âme attendrie,
Mais elle est un fardeau pour ton sensible cœur.
Seul, au fond du désert, au bord d'une onde pure,
Tu ne veux que ta lyre, un saule et la nature.
(L'Aigle et le Hibou, V, 21.)

Florian est doux, très doux, infiniment doux. Non que d'aventure il ne manie l'ironie :

Un de ces pieux solitaires
Qui détachant leur cœur des choses d'ici-bas,
Font vœu de renoncer à des biens qu'il n'ont pas
Pour vivre du bien de leurs frères.
(Le Dervis, la Corneille et le Faucon, III, 11.)

Il y a là une étincelle de cet esprit qui pétillait dans *le Rat qui s'est retiré du monde* (VII, 13) de La Fontaine, comme dans les vers suivants on reconnaîtra un souvenir d'une autre fable malicieuse : *le Curé et le Mort* (VII, 11) :

Les prêtres de ce temps vivaient de sacrifices
Et n'avaient point de bénéfices.
(Le Prêtre de Jupiter, V, 10.)

Ailleurs, un trait s'aiguise, à la Beaumarchais :

Achetons une charge, et soyons président :
Président ! Cela vaut la peine.

Je n'ai pas fait mon droit; mais avec mon argent
On m'en dispensera, puisque cela s'achète.
(Le Bonhomme et le Trésor, II, 4.)

L'auteur du *Mariage de Figaro* s'exprime sur le même ton de pince-sans-rire :

MARCELINE. — Quoi! C'est vous qui nous jugerez?

BRID'OISON. — Est-ce que j'ai acheté ma charge pour autre chose? (III, 12.)

Parfois enfin l'ironie de notre fabuliste est toute frissonnante d'amertume et d'émotion :

Les dettes du jeu sont sacrées.
On peut faire attendre un marchand,
Un ouvrier, un indigent,
Qui nous a fourni ses denrées;
Mais un escroc? L'honneur veut qu'au même moment
On le paye et très poliment[1].
(Pon et la Fortune, IV, 14.)

Mais de pareils accents ne résonnent qu'exceptionnellement dans l'œuvre de Florian. Encore observera-t-on qu'il ne fonce jamais sur un ennemi personnel; ses épigrammes sont générales. Il ne pense pas à un individu déterminé; il n'a pas ces arrière-pensées agressives, ces sous-entendus méchants qui abondent chez son mo-

1. Florian ne s'est-il pas souvenu ici de Boursault? Dans *Esope à la cour*, Esope conte une fable intitulée *l'Enfer* où se trouvent les vers suivants :

Combien de grands seigneurs, qui d'un devoir austère,
D'une dette du jeu s'acquittaient sur-le-champ,
Et qui sont morts sans satisfaire
Ni l'*ouvrier* ni le *marchand!*
(Esope à la cour, IV, 5.)

dèle. Il est doux, très doux, infiniment doux; et il le confesse, ou plutôt il le proclame, bien haut :

Il est certains esprits d'un naturel hargneux
Qui toujours ont besoin de guerre;
Ils aiment à piquer, se plaisent à déplaire,
Et montrent pour cela des talents merveilleux.
Quant à moi, je les fuis sans cesse,
Eussent-ils tout les dons et tous les attributs :
J'y veux de l'indulgence ou de la politesse;
C'est la parure des vertus.
(Le Hérisson et les Lapins, V, 17.)

Il admet qu'on se défende, il n'admet pas qu'on attaque. A la guêpe toujours prête à piquer, l'abeille réplique :

Nous avons une arme pareille,
Mais pour des emplois différents.
La vôtre sert votre insolence,
La mienne repousse l'offense;
Vous provoquez, je me défends.
(La Guêpe et l'Abeille, V, 16.)

Il admet qu'on se défende... Encore doit-on se garder de la violence et de l'aigreur. En dépit des chats et des pièges, les souris rongeaient les œuvres d'un écrivain. Celui-ci met un peu d'arsenic dans son encre et ses ennemis ne tardent pas à crever :

« C'est bien fait, direz-vous; cet auteur eut raison. »
Je suis loin de le croire : il n'est point de volume
Qu'on n'ait mordu, mauvais ou bon;
Et l'on déshonore sa plume
En la trempant dans du poison.
(L'auteur et les Souris, V, 20.)

Or, cette fable est empruntée à Iriarte, qui approuvait l'érudit ; car un critique paraîtrait déraisonnable ou peureux, qui ne s'armerait pas de sévérité « contre les censeurs injustes et agressifs » *(el Erudito y el Raton*, 30). Quelle distance du Castillan rageur au bon Florianet! Florian est doux, très doux, infiniment doux.

*
* *

Iriarte indique, sans appuyer ; de là quelque sécheresse. Florian détaille, sans délayer ; de là un certain charme naïf, des grâces légères[1]. S'agit-il d'exercices de voltiges? Ou du jeu de la poule aveugle (la gallina ciega), c'est-à-dire de colin-maillard? Iriarte ne décrit ni l'exercice, ni le jeu ; Florian, non sans agrément, décrit l'un et l'autre :

> Sur la corde tendue un jeune voltigeur
> Apprenait à danser...

1. Exceptionnellement Iriarte atteint, par des touches discrètes, le naturel aimable. La taupe, prise au colin-maillard, s'écrie : « Allons! Me bandez-vous? » *(El Topo y otros Animales*, 59). Et il n'ajoute rien, heureusement, car il risquerait d'empâter le trait. Cette fois Florian empâte, chez lui, la taupe réclame trop énergiquement :

> ..... Je suis prise, et prise de bon jeu ;
> Mettez-moi le bandeau. — Très volontiers, ma chère.
> Le voici, mais je crois qu'il n'est pas nécessaire
> Que nous serrions le nœud si fort.
> — Pardonnez-moi, Monsieur, reprit-elle en colère
> Serrez-bien, car j'y vois... Serrez, j'y vois encor.
> *(La Taupe et les Lapins*, I, 18.)

Sur son étroit chemin on le voit qui s'avance,
Le balancier en main, l'air libre, le corps droit,
Hardi, léger, autant qu'adroit.
Il s'élève, va, vient, plus haut s'élance,
Retombe, remonte en cadence;
Et, semblable à certains oiseaux,
Qui rasent en volant la surface des eaux,
Son pied touche, sans qu'on le voie,
A la corde qui plie et dans l'air le renvoie.
(Le Danseur de corde et le Balancier, II, 16.)

En ce même style preste il conte le divertissement des lapins :

Les lapins s'amusaient, sur l'herbette fleurie,
A jouer au colin-maillard...
... Une feuille flexible
Sur les yeux de l'un d'eux en bandeau s'appliquait,
Et puis sous le cou se nouait.
Un instant en faisait l'affaire.
Celui que ce ruban privait de la lumière,
Se plaçait au milieu ; les autres alentour
Sautaient, dansaient, faisaient merveilles,
S'éloignaient, venaient tour à tour
Tirer sa queue ou ses oreilles.
(La Taupe et les Lapins, I, 18.)

Dans *el Mono y el Titiritero* (6), le héros, tout en manœuvrant sa lanterne, « expliquait les diverses figures ». Mais en quoi consiste cette explication? L'Espagnol ne nous le dit pas: le Français le dit, et nous écoutons avec plaisir le boniment du singe :

... Est-il rien de pareil?
Messieurs, vous voyez le soleil,

Ses rayons et toute sa gloire.
Voici présentement la lune; et puis l'histoire
D'Adam, d'Eve et des animaux...
Voyez, Messieurs, comme ils sont beaux !
Voyez la naissance du monde.
Voyez...
(*Le Singe qui montre la lanterne magique*, II, 7.)

Chez Iriarte et chez Florian, l'auditoire est plongé dans les ténèbres. Mais le premier se borne à cette remarque : « Tous soupçonnaient que c'était se moquer du monde ». Le second, plus explicite et plus précis, détache de la foule anonyme un certain nombre d'animaux :

Ma foi, disait un chat; de toutes les merveilles
Dont il étourdit nos oreilles,
Le fait est que je ne vois rien.
— Ni moi non plus, disait un chien.
— Moi, disait un dindon, je vois bien quelque chose;
Mais je ne sais pour quelle cause
Je ne distingue pas très bien.
(Ibid.)

Heureuse idée que de ne pas présenter les bêtes en bloc, mais de faire un choix ! Et le choix est excellent. Deux animaux avouent qu'ils ne voient rien : le chat et le chien, tous deux, êtres avisés. Un autre affirme qu'il voit. Un imbécile, forcément, ou un aveugle! Un dindon ou une taupe! Dans une autre fable *(la Taupe et les Lapins*, I, 18), Florian s'était déjà déterminé pour l'aveugle; dans celle-ci, il prend le dindon. Fort bien.

L'auteur de *el Burro flautista* (8) conte qu'un âne s'approcha d'une flûte, et *d'aventure* souffla, et *d'aventure* introduisit de l'air dans l'instrument qui *d'aventure* résonna ». Et la chose n'est pas invraisemblable. Mais Florian la juge sans doute trop sèchement contée. Il suppose, lui, que volontairement l'âne

Applique son museau sur le pauvre instrument
Et souffle tant qu'il peut...

Et pourquoi? Le voici :

Un âne, en broutant ses chardons,
Regardait un pasteur jouant, sous le feuillage,
D'une flûte dont les doux sons
Attiraient et charmaient les bergers du bocage.
Cet âne mécontent disait: Ce monde est fou !
Les voilà tous, bouche béante,
Admirant un grand sot qui sue et se tourmente
A souffler dans un petit trou...
Tandis que moi...
(*L'Ane et la flûte* V, 5.)

Les rôles paraissent renversés : le doux Florian explique par une rafale de jalousie ce que l'âpre Iriarte explique tout bonnement par le hasard. Du moins il a, de par son hypothèse, le loisir de s'attarder à crayonner un de ces tableautins rustiques où se complaisait le peintre d'Estelle et de Némorin.

Florian s'épand, s'épand avec joie, avec délices, avec béatitude; et il produit une impression de grâce enveloppante. Mais au besoin, il

saura se condenser, et par quelques touches nerveuses surpasser son modèle en vigueur. *La Oruga y la Zorra* (35) compte vingt-huit vers; *la Chenille* (V, 12), qui a la brièveté d'une épigramme, n'en compte pas la moitié. Et pourtant la première fable enferme moins de détails que la seconde. On y applaudit au travail du ver à soie; on y admire un « cocon ». Mais les motifs de ces applaudissements? Mais les motifs de cette admiration? Iriarte n'en signale aucun. L'imitateur en indique quatre :

> Quel talent... cet insecte déploie
> En composant ces fils si *doux*, si *fins*, si *beaux*,
> *Qui de l'homme font la richesse!*

Ici le Castillan n'a pas les qualités de concision et de force, qui lui sont coutumières; le Français prouve que, s'il ne les a pas d'ordinaire, il n'est pas impuissant à les avoir quand il lui plaît.

Par la causticité de son esprit Iriarte appartient à la famille de Phèdre. Il a, comme lui, de la tension, et comme lui, à force de sobriété, il paraît parfois étriqué. Florian a plus d'affinité avec La Fontaine. Celui-ci était sans aigreur, il possédait au plus haut degré cette sorte de gaieté qu'il a très soin de définir lui-même « un certain charme, un air agréable qu'on peut donner à toutes sortes de sujets, même les plus sérieux[1] ».

1. *Fables*, préface.

Florian a ce même enjouement, ce « don... qui nous fait aimer des autres parce que nous pouvons nous aimer nous-mêmes, change en plaisirs toutes nos actions et souvent tous nos devoirs, nous délivre, sans nous donner la peine de l'attention, d'une foule de défauts pénibles, pour nous orner de mille qualités qui ne coûtent jamais d'efforts;..... véritable philosophie, qui se contente de peu, sans savoir que c'est un mérite, supporte avec résignation les maux inévitables de la vie... et sait encore faire le bonheur de ceux qui nous environnent, du seul supplément de notre bonheur[1] ».

Qui contesterait à Florian ces qualités aimables? Il les possédait naturellement. Et s'il n'a ni l'ampleur ni la diversité de La Fontaine, s'il ne hausse pas la fable jusqu'à la dignité de l'épopée ou de l'ode ou de la rêverie philosophique, il a du moins comme lui cette gaîté discrète, « qui entraîne avec elle le naturel, la grâce, la naïveté ».

Et l'on s'étonnera peut-être qu'avec tant de mansuétude et d'aménité Florian se soit épris de la poésie sarcastique d'Iriarte. Mais le bon La Fontaine n'a-t-il pas imité le hargneux Phèdre?

1. *De la fable.*

*
* *

La supériorité d'Iriarte? Elle réside surtout dans l'invention. Il imagine, il trouve ses sujets[1].

Mais l'invention n'existe pas, tranchera un Brunetière : « On ne *crée* point en littérature ; ou du moins le mot de *créer* n'y saurait avoir le sens ambitieux que lui donnent précisément ceux qui ne connaissent que la littérature de chez eux. On ne *crée* point surtout de rien, *ex nihilo*, comme disent les philosophes; et, au contraire, si l'histoire comparée des littératures établit quelque chose sur ce point, c'est

1. Que quelques sujets lui aient été cependant suggérés par des lectures, il n'est pas impossible. A la rigueur, on découvrirait des analogies entre la chèvre dont les boyaux servent à fabriquer des cordes de violon *(la Cabra y el Caballo*, 19), et l'âne dont la peau sert à fabriquer les tambours (Phèdre, *Asinus et Galli*, IV, 1), entre le chien tourne broche de *el Golzque y el Macho de noria* (29), et le Laridon de *l'Éducation* (La Fontaine, VIII, 24). La chauve-souris, qui invoque tantôt ses ailes d'oiseau, tantôt son museau de quadrupède, est dans La Fontaine *(la Chauve-souris et les deux Belettes*, II, 5), avant d'être dans Iriarte *(el León y el 'Aguila*, 26). Enfin, certain richard *(el Ricote erudito*, 66), dont la bibliothèque est garnie de « faux livres en carton habilement peint », ressemble un peu au bibliophile de Sénèque « qui collectionne les volumes pour la parade et n'en connait que le dos et les titres » *(de Tranquillitate animi*, IX), et il ressemble bien plus au bibliophile de La Bruyère, « dont la galerie est remplie, à quelques endroits près, qui sont peints de manière qu'on les prend pour de vrais livres arranges sur des tablettes, et que l'œil s'y trompe. » *(Les Caractères*, XIII).

qu'aucune invention n'est vraiment une invention, et une invention féconde à son tour, qui ne se greffe pour ainsi parler, sur quelque chose d'existant... Ainsi l'invention de Racine, qui semble avoir mis une sorte de coquetterie supérieure à ne porter sur la scène presque aucun sujet que l'on n'y ait mis avant lui[1]. » Et il est vrai qu'en étudiant les auteurs étrangers, on se rend compte de la dette immense que nos écrivains ont contractée envers eux. Notre XVII^e^ siècle est tout pénétré de l'influence espagnole et de l'influence italienne, comme notre XVIII^e^ de l'influence anglaise, comme notre XIX^e^ de toutes les influences possibles. De là tant de livres ou d'articles, dont le titre seul est si éloquent : *la Comedie espagnole en France*, *P. Corneille et le théâtre espagnol*, *Molière et l'Espagne*, *Molière et le théâtre espagnol*, *l'Espagne en France*, *Shakespeare en France*, *Gœthe en France*... Et de ces travaux il résulte, en effet, que l'invention est rare, très rare.

Néanmoins il n'en résulte pas que l'invention est nulle. Il faudrait distinguer entre ceux qui empruntent des chapitres entiers ou des scènes, voire des actes, et ceux qui se contentent d'un cadre, d'une image, d'un peu de poussière de pensée, d'un zeste d'idée. Ces derniers créent vraiment. La plupart des fabulistes du XVIII^e^ et

1. *Variétés littéraires*, p. 47.

du XIX^e siècle inventent. La Mothe invente, et le jésuite Ducerceau, et l'abbé Grécourt, et l'abbé Aubert, et Jussieu, et Le Bailly, et Arnault... En Espagne, Samaniego, qui dans ses huit premiers livres suit Esope, Phèdre, La Fontaine et Gay, invente les sujets de son neuvième livre. Iriarte invente tout son recueil.

On objectera que pas un de ces fabulistes n'approche de La Fontaine, et que La Fontaine n'inventait pas, ou que si, par exception, il inventait, il se révélait inférieur à lui-même[1]. Et on proclamera que l'invention nuit à l'apologue. C'est du moins la conclusion que formulent nombre de critiques[2].

Saint-Marc Girardin félicite La Fontaine de ne pas tirer les fables de son propre fond : « Les idées nouvelles, celles qu'ont les auteurs, sont fines, ingénieuses, piquantes; mais elles ont beau faire, elles n'ont pas la simplicité et

1. « La Fontaine n'invente rien... Jamais de lui-même il n'a inventé sa matière... » (G. Lanson, *Histoire de la littérature française*, La Fontaine, II, Paris, Hachette, 1898). Assertion d'ailleurs exagérée : « La Fontaine n'a créé le sujet que d'une douzaine peut-être de ses fables, lesquelles ne sont point les meilleures. » (Brunetière, *Variétés littéraires*, *op. cit.*, p. 47).

2. Moins hardi, Florian se contentait d'accorder au fabuliste le droit d'emprunter ses sujets, il ne lui en faisait pas un devoir. — Mais les risques de plagiat? — Florian ne s'en inquiète guère : « En poésie, comme à la guerre, ce qu'on prend à ses frères est vol; mais ce qu'on enlève aux étrangers, est conquête. » *(De la fable)*. Il n'y a plagiat que si on pille un compatriote.

la solidité des idées populaires; ce ne sont pas enfin des lieux communs. Beaucoup disent : « Tant mieux! » Je dis : « Tant pis! » Le lieu commun est le rendez-vous immémorial de toutes les intelligences; tout le monde y consent; personne ne le conteste; il fait règle, il fait proverbe... Il prend l'homme tout entier, son imagination et sa raison. Les inventions particulières ne peuvent avoir le même ascendant[1]. »

M. R. Doumic est du même avis : « Les fables qui, contemporaines de l'enfance de l'humanité, ont voyagé par le monde et par les siècles, s'y sont chargées de matière. Elles arrivent riches de signification, si bien que chaque trait, chaque mot, y semble remuer des trésors de vie accumulée... Le poète n'a plus qu'à profiter de cette lente élaboration du temps, et à imprimer sur l'œuvre collective et anonyme une forme qui est celle de son esprit[2]. »

M. G. Lanson appuie davantage : « Quand il s'agit de fables, c'est une preuve de goût notable, que de se refuser l'honneur facile de créer des sujets. L'apologue est, de sa nature, une forme très primitive et très naïve : la réflexion individuelle ne peut guère plus créer des sujets

1. *La Fontaine et les Fabulistes*, *op. cit.*, t. II, ch. XXVIII, p. 432-433.

2. *Histoire de la langue et de la littérature française*, publiée sous la direction de P. de Julleville, *op. cit.*, t. V, XVII^e siècle, ch. IV, La Fontaine.

de fables que des sujets d'épopée; et ces formes symboliques ne sauraient être compréhensives et vivantes qu'à condition de dériver d'une source populaire ou d'être au moins consacrées par une longue tradition. Alors, toutes les bizarreries, toutes les impossibilités deviennent vraisemblables; les symboles se présentent déjà tout chargés de sens, et taillés à la mesure des réalités naturelles. Ce qu'un auteur invente et combine, en ce genre, ne peut être qu'ingénieux, factice et sec ; on peut s'en assurer en lisant les insipides ou absurdes créations de La Mothe-Houdart[1]. »

Théorie séduisante que celle-là, et en grande partie acceptable. Mais elle ne s'accorde pas complètement avec les faits.

Sans doute, le recueil de La Mothe-Houdart n'offre qu'un intérêt médiocre; et les Ducerceau, les Richer, les Grécourt, les Guttinguer, les Jussieu, n'ont pas témoigné d'un talent supérieur à celui de La Mothe. Mais, en revanche, on n'a pas oublié toutes les fables de l'abbé Aubert. A défaut d'ampleur, Lessing a de la netteté, du relief, souvent de l'esprit; Le Bailly mérite mieux qu'une brève mention; et l'épigrammatique Arnault fait merveilles dans ses apologues, qui se teintent parfois d'une discrète, d'une exquise mélancolie. Parmi les fables

1. *Histoire de la littérature française. op. cit.*, La Fontaine, 2.

de Florian, il en est une dont il a inventé le sujet : *l'Habit d'Arlequin* (IV, 4). Où trouver plus de charme, plus d'esprit gentiment moqueur? Dans son neuvième livre, Samaniego n'emprunte à personne; il n'a cependant perdu aucune de ses qualités; il a toujours du naturel, de la bonhomie, de la vivacité; et il possède un mérite nouveau, celui de l'originalité.

Il est vrai que les fables, dont La Fontaine a inventé le sujet, sont les plus faibles ou parmi les plus faibles. Aussi bien, il serait paradoxal de défendre *l'Homme et son Image* (I, 11), ou *Tircis et Amarante* (VIII, 13). Mais si la thèse de nos critiques était rigoureusement exacte, les meilleures fables seraient celles qui, remontant à la plus haute antiquité, développeraient les plus simples lieux-communs. Il n'en va pas ainsi : *la Cigale et la Fourmi* (I, 1), *le Corbeau et le Renard* (I, 2), *le Loup et l'Agneau* (I, 10) ne sont pas sans laisser percer quelque chose d'enfantin; on y chercherait en vain cette plénitude de pensée et de forme qu'on goûte dans *le Héron* (VII, 4) ou dans *l'Homme et la Couleuvre* (X, 1). Les six premiers livres de La Fontaine ne valent pas les cinq suivants[1]; pourtant, ils sont plus riches en moralités très vieilles.

Qu'on nous permette un nouvel argument.

1. Nous omettons le douzième livre, très mêlé, où manifestement l'auteur a vidé ses tiroirs.

La Fontaine a pris la plupart de ses sujets aux anciens fabulistes; mais il en est quelques-uns qu'il a tirés des faits divers de son temps ou encore qu'il tient d'un contemporain, de La Rochefoucauld, par exemple, et du roi de Pologne, Sobieski. Les premiers sont ceux qui, selon le mot de M. R. Doumic, « ont voyagé par le monde et par les siècles, s'y sont chargés de matière... » Ils devraient être les plus beaux. Beaucoup cependant n'égalent pas, et très peu surpassent *le Curé et le Mort* (VII, 11), *les Devineresses* (VII, 15), *les Lapins*[1] (X, 14), *les Souris et le Chat-huant* (XI, 9)...

Saint-Marc Girardin, R. Doumic, G. Lanson, ont présenté leur doctrine avec une intransigeance excessive; nous ne l'admettons qu'atténuée par les restrictions que nous venons d'indiquer. Mais ceux-là même qui l'adopteraient intégralement, remarqueront qu'elle s'applique seulement à la fable morale; elle ne touche pas la fable littéraire. Et M. G. Lanson aurait le droit de louer La Fontaine de n'avoir pas créé ses sujets et Iriarte d'avoir créé les siens.

Il y aura des gens pour reprocher à ce dernier d'avoir rapetissé la critique littéraire en la pliant au cadre étroit de la fable. Mais la portée d'une œuvre est indépendante du cadre : les

1. Nisard considère, à notre grande surprise, que la fable des *Lapins* est des plus faibles *(Histoire de la littérature française, op. cit.*, t. III, ch. x, 4).

sonnets n'ont-ils pas suffi à de Hérédia pour magnifier la légende des siècles ? Et La Fontaine n'a-t-il pas, dans l'apologue même, fait entendre des accents élégiaques, épiques, lyriques? Tant vaut le poète, tant vaut l'ouvrage. La fable littéraire vaut beaucoup parce qu'Iriarte et Florian s'y sont exercés. Tous deux ont révélé, avec des mérites divers, une égale maîtrise. L'un a du nerf; l'autre, du charme. Et le premier a l'avantage d'être doublement original, puisqu'il renouvelle un genre et invente ses sujets.

Iriarte n'appartient pas à ce groupe d'élite où La Fontaine voisine avec un Corneille, un Racine, un Molière, parmi ceux qui ont revêtu d'une forme quasi définitive, puisqu'elle est quasi idéale, une matière que d'autres ont créée. Mais il occupe une place de choix dans la galerie plus modeste des initiateurs; et, après tout, ce n'est pas un mince titre de gloire.

TABLE DES MATIÈRES

Préface 9

I. — MORATÍN ET MOLIÈRE

Chapitre premier. — L'influence de Molière en Europe et particulièrement en Espagne. . 11

Chapitre II. — L'intrigue et les sujets chez Molière et chez Moratín 35

Chapitre III. — Les caractères 57

Chapitre IV. — Les idées littéraires et morales . 97

Chapitre V. — Les sources du comique 133

Conclusion 172

II. — IRIARTE ET FLORIAN

Chapitre premier. — Iriarte et la « Fable littéraire ». Les qualités d'Iriarte conteur, critique, satiriste. — Jusqu'à quel point il a,

sans qu'il s'en doute, des précurseurs : Phèdre, La Fontaine, Lessing 179

Chapitre II. — Florian, imitateur d'Iriarte. En quoi il diffère de son modèle ; son mérite, sa grâce. Ce qu'on peut penser de l'invention dans la fable 227

Lyon. — Imprimerie A. Rey et Cie, 4, rue Gentil. — 30717

LIBRAIRIE HACHETTE ET Cie, 79, BOULEVARD SAINT-GERMAIN, PARIS

BIBLIOTHÈQUE VARIÉE, FORMAT IN-16

A 3 FR. 50 LE VOLUME

LITTÉRATURES ÉTRANGÈRES

Œuvres et Histoire littéraire

BARINE (A.) : *Portrait de femmes* (Mme Carlyle, G. Eliott. Un couvent de femmes et Psychologie d'une sainte), 5e édit..... 1 vol.

BOSSERT (A.) : *Essais sur la littérature allemande*..... 1 vol.
Gœthe et Schiller, 5e édit... 1 vol.
Gœthe, ses précurseurs et ses contemporains, 4e édit..... 1 vol.
La légende chevaleresque de Tristan et Yseult (Essais de littérature comparée)..... 1 vol.
Schopenhauer, l'homme et le philosophe, 2e édit..... 1 vol.
Ouvrage couronné par l'Académie française.
La littérature allemande au moyen âge et les origines de l'épopée germanique, 3e édit..... 1 vol.

BOURDEAU (J.) : *Poètes et humoristes de l'Allemagne*..... 1 vol.

BYRON (Lord) : *Œuvres complètes*, traduites de l'anglais par Benjamin LAROCHE, 4 vol. qui se vendent séparément :

I. *Childe-Harold*..... 1 vol.
II. *Poèmes*..... 1 vol.
III. *Drames*..... 1 vol.
IV. *Don Juan*..... 1 vol.

CERVANTÈS : *Don Quichotte*, traduit de l'espagnol par M. L. VIARDOT..... 2 vol.

CHEVRILLON (A.) : *Études anglaises*..... 1 vol.

DANTE : *La divine comédie*, traduction par P. FIORENTINO, 14e édition..... 1 vol.

GAUTHIEZ (P.) : *L'Arétin (1492-1556)*..... 1 vol.

GEBHART (É.), de l'Académie française : *Conteurs florentins du Moyen Âge*..... 1 vol.

HENRY (V.) : *Les littératures de l'Inde* : SANSCRIT, PALI, PRACRIT..... 1 vol.

LICHTENBERGER (E.) : *Études sur les poésies lyriques de Gœthe*, 3e édit..... 1 vol
Ouvrage couronné par l'Académie française

MÉZIÈRES (A.), de l'Académie française : *Shakespeare, ses œuvres et ses critiques*, 7e édit... 1 vol.
Prédécesseurs et contemporains de Shakespeare, 4e édit..... 1 vol.
Contemporains et successeurs de Shakespeare, 4e édit..... 1 vol.
Gœthe, les œuvres expliquées par la vie (1795-1832)..... 2 vol.
Pétrarque, 3e édit..... 1 vol.

MONTÉGUT (E.) : *Essais sur la littérature anglaise*..... 1 vol.
Les Écrivains modernes de l'Angleterre..... 2 vol.
Livres et âmes des pays d'Orient. (Daphnis et Cloé, etc.)... 1 vol.
Heures de lecture d'un critique. (Pope, Collins, etc.)..... 1 vol.
Types littéraires et fantaisies esthétiques..... 1 vol.

OSSIAN : *Poèmes gaéliques*, traduits de l'anglais par P. CHRISTIAN..... 1 vol.

PINEAU : *L'Évolution du roman en Allemagne*... .... 1 vol.

RUSKIN (J.) : *Pages choisies* 1 vol

SHAKESPEARE : *Œuvres complètes*, traduites de l'anglais par M. E MONTÉGUT, 10 vol. qui se vendent séparément :

Les tomes 1, 2 et 3 comprennent les comédies, les tomes 4, 5 et 6 les tragédies, les tomes 7, 8 et 9 les drames, le tome 10, *Cymbeline*, les poèmes, les petits poèmes et les sonnets.

Traduction couronnée par l'Académie française.

PQ
6042
F5V49
1909
c.1
ROBA

UTL AT DOWNSVIEW
D RANGE BAY SHLF POS ITEM C
39 14 06 03 11 009 8